



(الجزء الثاني)

٣/٤

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد العاشر ● العددان الثالث والرابع ● يناير ١٩٩٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

● الأسعار في البلاد العربية

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٠ ريالا قطريا - البحرين ٢٠٠٠ فلس - العراق دينار وربع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - الأردن ١٩٠٠ فلس - السعودية ٢٠ ريالا - السودان ١٠٠ قرش - تونس ٤٠٠٠ مليم - الجزائر ٢١ دينارا - المغرب ٦٠ درهماً - اليمن ٤٥ ريال - ليبيا دينار وربع - الامارات ٢٠ درهم - سلطنة عمان ٢٠٠٠ بيزة - غزة ٢٠٠ سنت .

● الأسعار في البلاد الأجنبية :

لندن ٤٠٠ بنس - نيويورك ١٥٠٠ سنت .

الاشتراكات :

- الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٠٠ قرش ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولارا للأفراد - ٢١ دولاراً للهيئات - مضاف اليها

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات) (امريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥١٣٦

الإعلانات يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين

قضايا الإبداع

(الجزء الثاني)

تحقيـق

الرواية الصحيحة المفترضة لمعلقة عمرو بن كلثوم

فضل بن عمار العمارى

١ ـ طرح النظرية :

يسلك هذا البحث فى منهجه مسلكا يحاول ـ إلى حد بعيد ـ أن يطرح جانب الانطباع والذوق الشخصى فى تقويم العمل الأدبى . ومن ثم فإن عليه أن يقدم على عمل أكثر جدية وعملية .

ولما كانت الروايات قد تعددت فى معلقة الشاعر الجاهلى عمرو بن كلثوم (قد تعددت روايات عدد من أبياتها) ، فقد وجد هذا المنهج أنه قادر على استقراء منهجى ليرجح بين الروايات المتعددة ، مستخدما الطريقة الإحصائية ؛ الأمر الذى يؤدى فى النهاية إلى ما هو قريب من الرواية المفترضة لمعلقة عمرو بن كلثوم . من أجل ذلك فقد مضى البحث يحصى الحركات التى وردت فى القصيدة ، سواء الطويلة منها أو القصيرة ، كما أحصى التنوين والتضعيف والإيقاع بعامة ، ولم يغفل أن يحصى الحروف المسيطرة ، وتلكم قليلة الاستعمال ، كما أحصى أدوات النداء والشرط والجزم والتوكيد . . . إلخ .

كل ذلك يعمد إليه البحث فى استقراء علمى مدروس .

١ ـ ١
منهج البحث

كثيرا ما كانت الأبحاث النقدية فى هذا المجال تعتمد على الذوق والانطباعية . ولذا تخضع بعض من الأحكام التى يطرحها الناقد للرأى الشخصى للمتلقى نفسه ، وتصبح عملية الإقناع عسيرة الجانب ، على نحو يتولد عنه جدال حول نقطة ما قد لا تؤدى إلى نتيجة مثمرة . وقد اتجهت الأبحاث المعاصرة إلى استخدام الحاسب الآلى لإثبات حقيقة ما مفترضة أو واقعة . والحق نقول إنه قد صعب على الباحث بل كان محالا لديه أن يبرمج معلقة عمرو هذه ، وأن يرصد حركاتها المختلفة فى جهاز الحاسب الآلى ؛ ومن ثم فقد لجأ إلى العد اليدوى . ولاشك أن العمليتين مضنيتان وشاقتان ، واحتمال اختلاف النسب حتى فى الحاسب الآلى واردة ؛ لأن القصيدة العربية متعددة الروايات جميعها سيتطلب وقتا أطول .

ولكن العمل العلمى لا يرضى إلا بما هو علمى ملموس ، مهما كانت العوائق والصعاب . ونتيجة لعدم استخدام الحاسب الآلى فى هذا المقام ، فإن العد اليدوى يصبح مرغوبا فيه وبديلا مؤقتا ، برغم أن نسبة حجم اختلاف النسبة والتعرض للسهو قد تكون أكبر مما هى عليه فى الحاسب الآلى . والبحث إذ يطرح نتائج العد اليدوى ، يأمل أن تفتح هذه الدراسة بابا للمشتغلين بالدراسات النقدية وبالتحقيق ، فيؤخذ الحاسب الآلى فى الحسبان ، وتستثمر طرق المعالجة فى ميادين علم اللغة والإحصاء ، من أجل الخروج بنصوص تتجنب كثيرا من الخلط والتشويه اللذين تعرضت لها القصيدة العربية فى مسارها الطويل ، بل قد تخرج هذه المعالجة إلى ميادين أرحب ، تقارن بين الروايات ، وتوازن بين المعطيات ، فتطرح حلولا أكثر موضوعية ، وأقرب إلى روح النص الذى عبر فيه مبدعه عن نفسه ، لا فى الشعر فحسب ، بل فى النثر أيضا . ولابد أن نؤكد هاهنا أن الدراسة فى مظهرها الآن لا تعدو كونها بحثا أوليا . وكم سيكون الأمر ممتعا لو قامت دراسات مشابهة أخرى تقارن بين النصوص الجاهلية ، وتستقرىء النتائج استقراء كاملا .

وستثير جوانب مهمة فى شعر ما قبل الإسلام ، لعل أبرزها ـ من الناحية الأسلوبية ـ اختلاف أنواع الرواية ؛ فمن ناحية لَمْ يدهشنا . تعدد الروايات واتساعها داخل كل بيت» ؛ ومن ناحية أخرى لَمْ يكون «من المحال معرفة منشئها» ، مهما كان الزعم بأنه «ما من شيء يجيز لنا تأكيد أن هذه الفروق الجزئية ليست قديمة ، ولا تصعد إلى ظهور الأثر نفسه»[1] . وكذلك مهما كان الزعم الآخر : «بأننا لم نعد نتطلع إلى أن هذا البيت أو ذاك يعود إلى شاعر ما قاله فى لحظة ما»[2] .

إن مجابهة هذه المزاعم لن تكون إلا عن طريق دراسة القصيدة دراسة متأنية عميقة ، تتطلع إلى الوصول إلى حقيقة ما ، لا عن طريق الفرضيات والتمحلات التى تنطلق من مواقف متبناه مسبقا ، ولكن عن طريق التحليل والدراسة وإخضاع النقاش لعملية نقدية صرف . ولعل هذا الموقف سيجيب عن الخلاصة التى توصل إليها بعض الباحثين من أن «تعددية أنواع الرواية واختلافها ، وحسبها تشتت العبارات والعناصر الصياغية فى الغالبية العظمى من قصائد الشعر الجاهلى ، ستؤدى إلى زعزعة ثقتنا فى إيجاد مؤلف لرواية أصلية»[3] .

وإذا ما تحقق صدق بعض النتائج التى سيثيرها البحث ، فإن رأى أصحاب الرواية الشفوية كما نتبينه أعلاه ، سوف يحتاج إلى نظر ، وسيثبت لدينا أنها كانت أكثر ذاتية ، وأنها جانبت الموضوعية ، على الرغم من تظاهرها بعكس ذلك .

ومن ثم فإن هذه الدراسة إذ تمثل ذلك الاتجاه فى إقامة النص الجاهلى ونقده ، لتؤكد أيضا أن القيمة الصوتية فى هذا الشعر تأتى فوق كل غاية فنية ؛ وذلك أن الجاهلى يوحى بالمعنى ويفرضه على أذن السامع عن طريق النغمة الصوتية المناسبة . وليس أدل على ذلك من أن القراءة الصامتة للشعر الجاهلى تسلبه أكبر مزاياه الفنية . ومما يتصل بالقيمة الصوتية الجناس ، والتضاد ، والتوازن فى بناء البيت . ومن ثم فإن الباحث عندما يقيم نقده وتحليله للشعر الجاهلى على الدراسة الصوتية يكون بذلك قد وضع يده على المنهج المناسب الذى يتفق وطبيعة هذا الشعر .

وقد قام البحث بإحصاءات مختلفة رغبة فى تحقيق غرضه ، نوجزها فى البيانات الآتية :

(١) إحصاء الحركات التى وردت فى القصيدة :

الحركات :	عدد مرات ورودها فى القصيدة :
أ ـ القصيرة :	
الفتحة : مسيطرة غالبة	٧٩٨
الكسرة : مرتفعة	٣١٥
الضمة : مرتفعة	٢٤٠
ب ـ الطويلة :	
الكسرة الطويلة فى مثل «نغيم» .	١٢٠
الضمة الطويلة : منخفضة	٦٤
الياء الساكنة فى مثل «بين» ، منخفضة	٤٠
الواو الساكنة فى مثل «لوم»	١٦
الفتحة الطويلة فى مثل «راجعت»	٥

التنوين فى آخر الكلمة :

الفتحة	٤٦
الكسرة	٤١
الضمة	١١

التضعيف :

الفتحة	٧٦
الكسرة	٢١
الضمة	١١

إحصاء الحروف التى وردت فى القصيدة

مسيطرة غالبة :

الياء	١٧٧
النون	١٧٧
الراء	١٥٧
الباء	١٠٢
الواو	٩٦
الدال	٩٠
الشين	٧٥

غالبة :

الحاء	٦٢
التاء	٥٩
الدال	٥٧
السين	٥١
الميم	٣٧
القاف	٣٢
الكاف	٣١

منخفضة جدا :

الزاى ، الثاء ، الخاء ، الذال ، الغين ، الضاد ، الطاء ، الظاء ، الفاء .

التكرار : سنعطى هنا مثالا على التكرار عند الشاعر بحيث يتبين لنا ميله نحو بعض الأدوات دون غيرها .

النداء : (يا ــ ٣ ، الهمزة ــ ١ ، منادى دون أداة ــ ١)	٥
الا الاستفتاحية :	٣
أدوات التشبيه : (كأن ــ ٥ ، الكاف ٣ ، مثل ٣)	١١
أدوات الشرط : (إذا ــ ١٩ ، إذا ما ـ ٧ ، متى ــ ١ ، إنْ ــ ١)	٢٨
أدوات الجــزم : (لم ــ ٢ ، لَمّا ٢ ، لا الناهية ــ ٢)	٦
التوكيد : (كل ــ ١ ، نون التوكيد ــ ٢)	٣
أدوات النصب : (أنْ ــ ٦ ، حتى ــ ١)	٧

الاستفهام : (أى ٢ ، هل ــ ٢ ، متى ــ ٢ ، الهمزة ــ ١ ، كيف ــ ١ ، ماذا ــ ١ = ٩)

أما مقارنة الأسماء بالأفعال فقد تبين أن ٧٠ ٪ من ألفاظ القصيدة تنحاز إلى جانب الأسماء .

الإيقاع : ــ

مقطع ذو حركة قصيرة (الفتحة)	٣٧٥
مقطع قصير (الكسرة) :	١٥٩
مقطع قصير (الضمة) :	١٢١
المقطع ذو الحركة الطويلة (ألف المد) :	٦٩٢
المقطع ذو الحركة الطويلة (ألف واو المد) :	١٣٧
المقطع ذو الحركة الطويلة (ياء المد) :	١٣٤

والأبيات التالية تبين الطريقة المتبعة فى التحليل ، التى يمكن أن يقيس القارىء عليها :

وَأَعرَضَتِ اليَمَامَةُ وَاَشمَخَرَّتْ
كَأَسيَافٍ بِأَيدِى مُصلِتِينَا
أَبَا هِنْدٍ فَلَا تَعجَلْ عَلَينَا
وَأَنظِرنَا نُخَبِّرْكَ اليَقِينَا
بِأَنَّا نُورِدُ الرَّايَاتِ بِيضاً
وَنُصدِرُهُنَّ حُمراً قَد رَوِينَا
وَأَيَّامٍ لَنَا وَلَهُم طِوَالٍ
عَصَينَا المَلْكَ فِيهَا أَن نَدِينَا

فالحركات القصيرة : الفتحة ٣٣ ، الكسرة ١٢ ، الضمة ٦ .

والحركات الطويلة : الألف ١٧ ، الياء ٧ .

والتنوين فى آخر الكلمة : الفتحة ٢ ، الكسرة ٤ ، الضمة ــ .
والتضعيف : الفتح ٥ ، الكسر ١ ، الضم ــ .
والحروف : أ ــ ٨ ، ب ٥ ، ت ٧ ، ث ــ ، ج ــ ١ ، ح ــ ١ ، خ ١ ، د ٥ ، ذ ــ ، س ١ ، ش ١ ، ص ٣ ، ض ١ ، ط ــ ، ظ ــ ع ٤ ، غ ــ ف ٢ ، ق ٢ ، ك ٣ ، ل ١٢ ، م ٩ ، ن ١٦ ، هـ ٥ ، و ٨ ، ى ٨ .

والأدوات : النداء : الهمزة ١ ، التشبيه : الكاف ١ ، الجزم ، لا الناهية ١ والأفعال : الماضى : ٤ المضارع : ٥ الأمر ١ = ١٠ .

والأسماء : ٨ ، ويضاف إليها كل ما لايدل على فعل المشتقات ، مثل الحال المفردة ، والصفات المفردة ، وهى هنا = ٤ المجموع = ١٢ .

والضمائر : نا : ٧ ، ك ١ ، هن ١ ، هم ١ ، ها ١ .

والإيقاع :
مقطع قصير : الفتحة ٢١ ، الكسرة ٥ ، الضمة ٢ .

مقطع طويل : الألف ١٨ ، الياء ٥ ، الواو ١ .
المقطع المغلق فى مثل (تِ الــ) فى « واعرضتِ اليمامة ») و (أسْــ) فى « أسياف » .

٢ ــ مدخل عام :

(أ) عمرو ومعلقته : معلقة عمرو بن كلثوم إحدى المعلقات السبع أو العشر ، وهى ذات شهرة واسعة فى قبيلة الشاعر نفسها ، حتى حفظها كل واحد منهم عن ظهر قلب ، الأمر الذى عرضهم لسخرية الآخرين حين قال بعضهم :

أَلهَى بَنِي جُشَمٍ عَن كُلِّ مَكرُمَةٍ
قَصِيدَةٌ قَالَهَا عَمرُو بنُ كُلثُومِ[٤]

وقد احتفظ النقد القديم بتقدير لعمرو وللمعلقة ، نرى هذا التقدير فى الشهادات التى تنالها القصيدة ، أو فى المكانة الشعرية التى أنزلها صاحبها . فهذا الفرزدق قد أغلق باب الشعر بعمرو بن كلثوم حين قال : « إن الشعر كان جملا بازلا عظيما فأخذ امرؤ القيس رأسه وعمرو بن كلثوم سنامه »[٥] . وبالغ الكميت الشاعر فعدّهُ أفضل شاعر على الإطلاق حين قال : « عمرو بن كلثوم أشعر الناس »[٦] . أما عيسى بن عمر فقد عدَّ المعلقة أجود السبع فقال : « إن واحدته لأجود من سبعتهم » ، بل اندفع قائلا : « لو وضعت أشعار العرب فى كفة وقصيدة عمرو بن كلثوم فى كفة لمالت بأكثرها »[٧] . وقد ضمه أبو عبيدة إلى جانب الحارث بن حلزة وسويد بن أبى كاهل[٨] ، كما أفرط فى تقديره فقال عنه : « أشعر العرب واحدة طويلة جمعت جودة مع طول »[٩] . وقد وضعه ابن سلام فى الطبقة السادسة من طبقاته[١٠] . أما المرزبانى فقال عن المعلقة : « إحدى مفاخر العرب »[١١] .

إن اختلاف الروايات ، ابتداء من ابن النحاس فالقرشى فابن الأنبارى فالزوزنى فالتبريزى ، جعل تحديد رواية بعينها للمعلقة أمرا صعبا ، وتجنبا لقول قائل : إن رواية ما مستمدة من هذه أو تلك[١٢] ؛ فإن هذه الدراسة ستنظر إلى الروايات جميعا بمنظار واحد ، حتى تؤدى النتائج ـ بعد ذلك ـ إلى صورة تقريبية لأصل معين للمطولة .

ويبدو أن دراسة السيدة بيتسون « الاطراد البنيوى فى الشعر»[١٣] ، التى لم تدرس عمرو بن كلثوم ، تقدم إضاءات قوية فى طريقة تحليل الشعر ، بما يعين فى حل معضلة الشعر القديم ، ولا سيما المعلقات . وبالمثل فإن دراسة أبو ديب عن امرىء القيس ولبيد[١٤] تدعم الاتجاه نحو محاولة إيجاد وحدة عضوية للمعلقتين . وإلى جانب ذلك فإن تحليلات زويتلر لمعلقة امرىء القيس ، واعتماده على البرمجة فى جهاز الحاسب الآلى ، تكشف عن طريقة جيدة فى معالجة القوالب الصياغية[١٥] .

وهذه الدراسة تقوم على التحليل الصياغى البنيوى ؛ وهى مستفيدة شيئا من علم الصوتيات ومنهجه فى تعرف لغة الشاعر وطريقة تركيبه للشعر ؛ فهى دراسة نصية توثيقية .

ب ـ مناسبة القصيدة :

جاء فى الشعر والشعراء لابن قتيبة « أن عمرو بن هند قال ذات يوم لندمائه : هل تعلمون أن أحدا من العرب تأنف أمه من خدمة أمى ؟ فقالوا : نعم ، عمرو بن كلثوم ، قال : ولم ذلك ؟ قالوا : لأن أباها مهلهل بن ربيعة ، وعمها كليب وائل أعز العرب ، وبعلها كلثوم بن مالك بن عتاب أفرس العرب . وابنها عمرو بن كلثوم سيد من هو منه . فأرسل عمرو بن هند إلى عمرو بن كلثوم يستزيره ويسأله أن يُزير أمَّهُ أمَّهُ ، فأقبل عمرو بن كلثوم من الجزيرة إلى الحيرة فى جماعة من تغلب ، وأقبلت ليلى بنت مهلهل فى ظعن من بنى تغلب ، وأمر عمرو بن هند برواقه فضرب فيما بين الحيرة والفرات ، وأرسل إلى وجوه مملكته فحضروا ، وأتاه عمرو بن كلثوم فى وجوه بنى تغلب ، فدخل عمرو بن كلثوم على عمرو بن هند فى رواقه ، ودخلت ليلى بنت مهلهل أم عمرو بن كلثوم على هند فى قبة فى جانب الرواق ......

وقد كان أمر عمرو بن هند أمه أن تُنحّى الخدم إذا دعا بالطُّرَف ، وتستخدم ليلى ، فدعا عمرو بن هند بمائدة فنصبها ، فأكلوا ، ثم دعا بالطرف فقالت هند : يا ليلى ناولينى ذلك الطبق ! فقالت ليلى : لتقم صاحبة الحاجة إلى حاجتها ، فأعادت عليها وألحت ، فصاحت ليلى : واذلاه ! يالتغلب ! فسمعها عمرو بن كلثوم فثار الدم فى وجهه ، ونظر إلى عمرو بن هند ، فعرف الشر فى وجهه ، فقام إلى سيف لعمرو بن هند معلق بالرواق وليس هناك سيف غيره ، فضرب به رأس عمرو بن هند حتى قتله ، ونادى فى بنى تغلب ، فانتهبوا جميع ما فى الرواق ، وساقوا نجائبه ، وساروا نحو الجزيرة »[١٦] .

ويبدو هذا التعليل غير مقنع ؛ لأن ملكاً جباراً مثل عمرو بن هند يقتل فى الخلاء ، ويتهيب خيامَه رجالُ قبيلة مشهورون بالفتك والعدوان ، وهو يضمر لهم شراً ثم لا يأخذ احتياطه لرد أى هجوم مرتقب ، ولا يدفع عن نفسه الأذى . لقد كان من المتوقع أن يعد للأمر عدته ، وأن يستعد لما يخبئه المستقبل ؛ وهو واقع لا يتناقض مع شخصية عمرو بن هند . وربما دفع إلى مثل ذلك قول عمرو بن كلثوم كما روى ابن قتيبة نفسه :

بأى مشيئة عمرو بن هند ... تطيع بنا الوشاة وتزدرينا

تهددنا وأوعدنا رويدا ... متى كنا لأمك مقتوينا

فقوله : لأمك يعنى أمه ليلى . وإذا نظرنا إلى الواقعة من ناحية أخرى فإن (لأمك) هذه تعنى مجازاً الخضوع والذلة بشكل عام ، غير مرتبطة بامرأة معينة ، ولذلك نستبعد أن تكون رواية الحادثة صحيحة .

ولعل مما يرجع عدم قبول رأى ابن قتيبة أن المرزبانى يجعل سبب الحادثة مشادة كلامية بين عمرو بن كلثوم وعمرو بن هند ، ثم تدخل الحارث بن حلزة ، وميل عمرو بن هند للأخير[١٧] ، ولم يذكر شيئاً مما رواه ابن قتيبة .

أما وجهة النظر التى قال بها صاحب « المناقب المزيدية » ، وذلك أن ابن كلثوم لا يمكن أن يقول الجزء التهديدى فى حضرة ابن هند[١٨] ، فيبدو غير صحيح ؛ فالمعلقة ـ باستثناء مطلع الخمر والنسيب ـ تحمل تهديداً ووعيداً جد جادين :

تهددنا وأوعدنا رويدا ... متى كنا لأمك مقتوينا

وهذا يعنى أنه لم يقل هذا المقطع بعد قتله عمراً بل قاله وعمرو حى . وليس فى المعلقة كلها إشارة إلى أنه قتله حقاً . وإذا لاحظنا كاف الخطاب والنداء فإن المقصود بها عمرو ، فى مثل قوله :

فإن قناتنا يا عمرو أعيت ... على الأعداء قبلك أن تلينا

وتاء المخاطب فى مثل قوله :

وهل حدثت فى جشم بن بكر ... بنقص فى خطوب الأولينا

أو فى هذا الجمع بين الفاعل المخاطب « أنت » والمفعول به « كاف الخطاب » ، بالإضافه إلى النداء فى مطلع البيت :

أبا هند فلا تعجل علينا ... وأمهلنا نخبرك اليقينا

يبدو لنا أن عمرو بن كلثوم كان يواجه عمرو بن هند وجهاً لوجه ، ويوجه إليه التقريع واللوم ، دون مبالاة أو خوف . لقد وقف وسط الملأ يعلن غضبته ـ لأن عمرو بن هند اتخذ الموقف المائل في قوله :

بأيِّ مشيئةٍ عمرو بن هندٍ
تُطيعُ بنا الوشاةَ وتزدرينا

لقد وقف عمرو بن هند موقفاً مناصرا لخصومهم الألداء ، بكر ، على نحو أثار حفيظة عمرو بن كلثوم فواجههم بقوله :

ألما تعلموا منا ومنكم
كتائبَ يطعنَّ ويرتمينا

وليس غريباً أن يقف زعيم قبيلة تغلب هذا الموقف الجسور (وقبيلة تغلب هي التي قيل عنها : « لو أبطأ الإسلام لأكلت تغلب الناس »[19]) ، فهو يمثل قبيلته التي يعتز باستقلالها وحريتها ، كما في قوله :

متى نعقد قرينتنا بحبلٍ
نجذُّ الحبلَ أو نقصِ القرينا

وهكذا كان موقفهم الحق من عمرو بن هند ، فقد سفك دمه على يد تغلب .

ونخلص من كل ذلك إلى أن القصيدة قيلت بحضرة عمرو بن هند ، ونرجح أن الشاعر قد ارتجلها ارتجالاً كما يتفق على ذلك أغلب الرواة ، وكما يوحى بذلك المناخ النفسى في القصيدة كلها . أما كيف قتل عمرو بن كلثوم عمرو بن هند ، فيبدو أن عمرو بن كلثوم هو الذى خطط للانتقام من عمرو بن هند ، وليس الأمر كما قيل من أن عمرو بن هند هو الذى طلب من أمه أن تذل ليلى أم عمرو بن كلثوم . لقد أضمر عمرو بن كلثوم شراً لعمرو بن هند[20] ، ولابد أن عمرو ابن هند كان في إحدى رحلاته خارج قصره ومملكته في الحيرة ، ولم يحتط للأمر عدته ، فهجمت عليه تغلب وقتلته ، وانتهبت رواقه . ولو كان عمرو بن هند يريد الغدر بعمرو بن كلثوم لاتخذ للأمر حيطته ، وجاء بجنوده وأعوانه ، وأحكم تدبيره بحيث يتخلص منه دون أن يعرض نفسه للأذى . ولهذا فنحن نتساءل ، كما تساءل صاحب المناقب المزيدية في سخرية واضحة فقال :

« أفلم يكن لهذا الملك من مواليه وخدمه وجلسائه وجنده وخدمه المحيطين به ، المحدقين بسرادقه ، من يدفع عنه رجلاً واحداً ، ويكف يده ، أو يعاجله حين قتله فيقتله به ، أو يمنع الفرسان الذين معه من النهب والسبى بعد القتل »[21] .

ومن ناحية أخرى فإن قول صاحب المناقب المزيدية :

« قال بعض الرواة : إن هذه الأبيات وأمثالها مما فيه غميزة وطعن على عمرو بن هند ألحقها عمرو بن كلثوم في القصيدة بعد قتله إياه ، وأنه كان أنشده القصيدة في حال حياته وملكه ، وهى مقصورة على الافتخار لا غير ، حتى انتهى إلى قوله :

فكنا الأيمنين إذا التقينا
وكان الأيسرين بنو أبينا
فصالوا صولةً فيمن يليهم
وصلنا صولةً فيمن يلينا
فآبوا بالنهاب وبالسبايا
وأبنا بالملوك مصفدينا

فقال له : مازلت منصفاً في شعرك حتى استأثرت على بنى أبيك باليمين دون الشمال ، وبإسار الملوك دون السبايا والنهاب ، ولعل الصحيح ما قالوا في هذا الوجه »[22] . وفى تقديرى أن هذا القول غير صحيح ، لأن أبيات الغمز والطعن ظاهر أنها موجهة إلى عمرو ابن هند في حال حياته وملكه كما مر ، كما أنه من الواضح جداً أن الرجل الذى تجرأ على توجيه التوبيخ واللوم إلى عمرو في حضرته ، هو الرجل الذى كان قادراً على أن يقف ويفخر أمام الملك في الجزء الفخرى من القصيدة قائلاً :

إذا ما الملكُ سام الناسَ خسفاً
أبينا أن نُقِرَّ الخسفَ فينا
لنا الدنيا ومن أمسى عليها
ونبطشُ حين نبطشُ قادرينا

فالجزء الفخرى ليس أقل حدة من جزء الغمز والطعن ، إنه عين التهديد والوعيد بشن حرب شاملة على الملك وأنصاره البكريين :

ملأنا البرَّ حتى ضاق عنا
ونحنُ البحرَ نملؤهُ سفينا

ويتحدد لنا بذلك أن المعلقة كتلة واحدة ونفس واحد ، وذات موقف واحد لا تردد فيه ولا مهادنة . إنه إعلان كلمة يراها صاحبها حقاً ، ويدافع عنها من موقف القوة والإصرار .

(جـ) ملاحظات حول ترتيب أبيات القصيدة :

إنه لشيء طبيعى أن يختلف عدد أبيات القصيدة من رواية إلى أخرى ، نظرا لأن شعر ما قبل الإسلام قد انتقل إلينا بواسطة الذاكرة . ولكن التشابه القريب في الروايات يدل على أن أصلاً ما كان موجودا . وقد حدث أن تقدمت أو تأخرت أو حذفت بعض الأبيات . كذلك فإن الشاعر قد قال القصيدة في عملية نظم محددة ، إلا أن الجمهور المستمع أو جمهور الرواة هم الذين أحدثوا فيها ذلك التغيير . ويبدو من قراءة مختلف روايات القصيدة أن

رواية ابن النحاس هى الأفضل ، كما يتضح أيضا من الإشارات التى يدلى بها أنه اعتمد على الحسن بن كيسان (ت ٢٢٨ هـ) . ولعل التبريزى (ت سنة ٥٠٢ هـ) اعتمد على ابن النحاس أو ابن كيسان ، لأن هناك تشابها بين تعليقاته وتعليقات الأول . أما رواية الجمهرة لأبى زيد القرشى فتصيف بعض الأبيات التى لا توجد فى الروايتين السابقتين ، ولكنها على العموم تظل فى الإطار العام للمعلقة . وعلى الرغم من أن رواية الزوزنى (ت ٤٨٦ هـ) تتفق مع الروايتين الأوليين والرواية الثالثة فى بعض الوجوه ، إلا أنها تعد من أردأ الروايات ، لما فيها من التخليط . ولعله اقتفى فى ذلك أثر القرشى . ومهما يكن الأمر فربما كانت القصيدة أطول مما هى عليه ، حيث نجد طبعة جونسون تضيف أبياتاً لا توجد فى جميع الروايات المتداولة لدينا . ولكن ذلك لا يسمح لنا بالاعتقاد بأن المعلقة كانت أكثر من ألف بيت[٢٣] ؛ لأن طبيعة المعلقات والنظم لا تسمحان بذلك . والأرجح أنها فى حدود عدد أبيات المعلقة ، أى مائة ونيفا على أقصى احتمال . وهذا ما يؤكده قول أبى عمرو بن العلاء : « غير أن الناس افتعلوا عليه أشعاراً نسبوها إليه . وإنى لأظن لولا ما افتخر به فى قصيدته ، وما ذكر من حروبهم ما قالها »[٢٤] . وهذا يعنى أن المعلقة تظل فى حدود الفخر والحماسة ، وما يتعلق بذلك من ذكر للأمجاد والانتصارات . ومن المتوقع ألا يخرج كل ذلك عن الحدود التى دار فيها شعراء الجاهلية جميعا .

وتريد الدراسة هنا أن تطرح فرضية مغايرة لكل الفرضيات التى قيلت من قبل عن الأدب الشفوى وتعدد رواياته . تلكم هى أن القصيدة الشفوية ذات الطابع الارتجالى ، كقصيدة عمرو هذه ، إنما تقال مرة واحدة ، أى أن ناظمها لم يعالجها مرات ومرات ، لم يحرف فيها بعد قولها للمرة الأولى . وإذا أضاف إليها شاعرها شيئا تظل تلك الإضافة فى حدود المسار الأول ، على أن يكون الزمن الفاصل بين أجزائها يسيرا جدا . إنى أرى أن أى جزء من القصيدة يظل قالبا ثابتا فى ذهن ناظمه ، ينسج على منواله ، ويخضع لإيقاعاته وسلطانه ، كما أن لدينا واقعا قويا يدفع إلى القول بالعدد المحدود من الأبيات كما فى قصيدة عمرو هذه ، وبأنها كانت ذات رواية واحدة لا تتغير . فانطلاقا من هذه الفرضية ، ومن النتائج التى سيحاول هذا البحث التحقق منها ، نقول : إن عمرا لم يكن باستطاعته أن ينشد القصيدة كاملة فى سوق عكاظ إلا[٢٥] وقد أصبحت مطبوعة فى ذهنه ، يرددها ويعيدها محافظا عليها ، لأنها لغته وروحه ؛ فلم يكن لدى الشاعر الشفوى القدرة على توليد المترادفات والتلاعب بالألفاظ ؛ إنه إنما يتحدث بلغة وأفكار واحدة ، تعبر عن شخصيته الفردية ، ثم شخصية الجماعة اللغوية التى يحيا بين ظهرانيها .

(٣) التحليل :

لا نجد فى دراسات الشعر الجاهلى دراسة قد حاولت من قبل أن تحقق أصل قصيدة جاهلية معتمدة على نمط لغوى صرف ، مستنبط من واقع القصيدة نفسها . ومن ثم فإن هذه الدراسة حين تحاول هذا الأمر ، فهى إنما تطرح منهجا يوظف — لأول مرة — الفكرة اللغوية فى ميدان البحث العلمى المختص بالدراسات العربية القديمة . وإذا كانت دراسة أبو ديب عن معلقتى لبيد وامرىء القيس تتخذ المنهج البنيوى فإنها دراسة ظلت فى حدود المشاهدة والتقريب ، وكانت تتسحل فى أغلب الأحيان . أما هنا فستعتمد الدراسة على وقائع ثابتة وملموسة ، تقرب استنتاجاتنا من المنطق العلمى الجدلى ، وتبتعد عن ابتسار النتائج واللاجدوى .

كذلك فإن هذه الدراسة تختلف عن دراسة النويهى[٢٦] ؛ فدراسة النويهى شخصية عليها طابع الذاتية ، على الرغم من استفادة هذا البحث من معطيات آراء النويهى . ومن هنا كان الاعتماد على ما تقوله المعلقة نفسها من داخلها ، وليست افتراضات عاطفية سريعة مجلوبة من خارج النص .

وسيكون اعتمادنا كبيرا على دراسة نولدكه فى كتابه « خمس معلقات » ، حيث جمع عددا كبيرا من الألفاظ المختلفة لرواية أبيات القصيدة ، وذلك إلى جانب الاعتماد على مصادر أخرى متى احتجنا إلى ذلك . وتجنبا للتكرار ، فسوف نتخذ بعض الرموز للدلالة على المراجع التى ترد فى صلب البحث ، وهى :

● روايات المعلقة والرموز المستخدمة لها فى التحليل

(ت) كتاب شرح القصائد العشر ، للتبريزى .

(ن) Th. Nöldeke, Fünf Möallaqat.

(ز) الزوزنى ، شرح القصائد السبع .

(س) النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات .

(ب) ابن الأنبارى ، شرح القصائد السبع .

(ج) القرشى ، جمهرة أشعار العرب .

(ق) ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة .

(ل) ابن منظور — اللسان .

وتأمل أخيرا أن نصل إلى الرواية التى يمكن أن تعد هى الأصل للمعلقة ، وبذلك نسهم فى دفع حركة النقد القديم ، وفى تقريب فهمنا لقضايا تظل شائكة فيه .

ويجب أن ننبه قبل الشروع فى التحليل إلى أن طرحنا لفكرة أصل الرواية ليس غريبا عن مجال الدراسات العربية ؛ فكثيرا ما نرى القدماء يرددون فى مؤلفاتهم تعبيرات مثل :

صواب إنشاده (ل : « برقع » ، « خرص » ، « زبرق »)

الرواية الصحيحة (ل : « أول » ، « ورق »)

الرواية المعروفة (ل : « عزق » ، « نجا »)

الصحيح فى رواية (كذا) (ل : « نحا »)

المشهور فى الرواية (ل : « رجم »)

أحسن الروايتين (ل : « جندل »)

والأمر الآخر هو أننا إذ نؤكد أهمية الدراسة اللغوية البنيوية ، فإننا قد نعمد إلى جوانب أخرى بلاغية ونحوية وتعبيرية بل تاريخية إن أحوج الأمر لمعاضدة الفكرة الرئيسية ؛ إذ إن الجمع بين هذه المداخلات سوف يدعم الجدل حول الموضوع وينير جوانبه .

١ ـ صَدَدْتِ الكأسَ عَنّا أمَّ عَمْرٍو
وكانَ الكأسُ مَجْراها اليَمينا
صَبَنْتِ (ن ٢١)

تبدو الرواية الأولى أكثر تناسبا من الثانية ، لأن حرف (الدال) حرف انفجاري ، وهو حرف انفجاري مجهور ، فإذا أخذنا الحرفين التاليين للصاد فى الكلمتين سنجد أن الأولى (د د) ، أما الثانية فـ (بن) . ومع أن (الباء) حرف انفجاري مجهور أيضا فإن التناسق والتناسب بين (الدالين) أقوى من (الباء والنون) ، بالإضافة إلى (الصاد) الحرف المهموس المفخم أيضا ، و (التاء) الحرف الانفجاري المهموس . تحقق جو واحد تشيع فيه القوة والفخامة . وهكذا يصبح مركز (النون) ضعيفا ويقوى مركز (الدال) . ومن ثم تصبح (صددت) هى الأصل والتحريف (صبنت) . مع ملاحظة أن الصد يحمل روح العدوان والتعدى وليس كذلك الصبن أى الصرف .

٢ ـ تَجورُ بِذي اللَّبانَةِ عَنْ هَواهُ
إذا ما ذاقَها حَتّى يَلينا
بِهِ اللَّبانةُ (س ٦١٦ / ٧٧٤)

تجمع كل الروايات على (ذى) فيما عدا رواية ابن النحاس الثانية . ويرجع هذا الإجماع أن الرواية الثانية هى التى دخلها التحريف ؛ بل إن المعنى نفسه يدعم هذا الاتجاه ؛ لأننا لا نعرف عائد الضمير فى (به) ، فى حين أن (ذى) واضحة لا تحتاج إلى تأويل . وطابع القصيدة الوضوح والمباشرة ؛ فيدل كل ذلك على أن (ذى) هى الأصل ، و (به) تحريف لها .

٣ ـ قِفي نَسْأَلْكِ هَلْ أَحْدَثْتِ صَرْما
لِوَشْكِ البَيْنِ أَمْ خُنْتِ الأَمينا
٢ ـ وَصْلاً (ت ١١٠)

(صرما) . ولعل معنى (وصلا) يتناقض مع المعنى الذى يريده الشاعر . فـ (وصلا) تعنى «إقامة العلاقة» ، وهو بالطبع بعيد عن معنى القطيعة فى العلاقة ، وهو ما أراده الشاعر .

٤ ـ تُريكَ إذا دَخَلْتَ عَلى خَلاءٍ
وَقَدْ أَمِنَتْ عُيونَ الكاشِحينا

إذا / وَقَدْ (س ٦٢٠) .

يتبين من قراءة المعلقة أن الشاعر يبدى ميلا نحو استعمال (إذا) ، وهو ميل أقوى من استعماله لـ (وقد) فى مثل قوله :

وَنَحْنُ إذا عِمادُ الحَيِّ خَرَّتْ
عَلى الأَحْفاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلينا

وقوله :

إذا ما عَيَّ بالإسْنافِ حَيٌّ
مِنَ الهَوْلِ المُشَبَّهِ أنْ يَكونا

وقوله :

إذا عَضَّ الثِّقافُ بها اشْمَأَزَّتْ
وَوَلَّتْهُمْ عَشَوْزَنَةً زَبُونا

وأما المعنى فإنه مع (إذا) أقوى منه مع (قد) ؛ لأن (إذا) ههنا ظرفية زمانية ، والظرف وعاء الحال ، وقد اشتمل على (وقد) التى تحل محلها . ثم جاء الحال فى الشطر الثانى (وقد آمنت . .) . أما (قد) هذه الثانية فلا تعدو تأكيداً وتقوية ، وتكرارها هنا يضعف من حس التأكيد على الذات ، وهو الحس الذى ترتفع فيه (أنا الشاعر) مندمجة فى (النحن) ، متضخمة تضخما كله صعوبة ودوى . وهذا الدور أمر لا تقدر (قد) على القيام به .

٥ ـ ذِراعَيْ عَيْطَلٍ أَدْماءَ بِكْرٍ
هِجانِ اللَّوْنِ لَمْ تَقْرَأْ جَنينا

١ ـ لم تَحْمِلْ — ٢ ـ تَرَبَّعَتِ الأجارِعَ والمُتونا

(س ٦٢٥ ، ٧٨٢)

تبدو الرواية الثانية متطابقة مع القصيدة التى يغلب عليها الاتجاه نحو تعميم (الفتحة) والمقطع المفتوح ـ ويقل اتجاهها نحو الكسرة ، مع أن المعنى متوافق معها ، أى : الطرية واللون الأبيض ؛ وهو معنى ينسجم مع معنى الشطر الثانى وفكرة البيت جميعه . ويقال القول نفسه عن (تقرأ) و (تحمل) ، حيث تتجه المعلقة إلى تغليب (القاف) وليس (الحاء) . والبون بين الاثنين جد واسع ؛ فالقاف حرف لهوى مفخم مهموس ، وهو من الأحرف الصعبة فى النطق ، يشبه فخامة المعلقة .

وفى الرواية الرابعة يغلب الخيال والتصوير لحركة الناقة الفنية . وفى الرواية التى تجمع على (تقرأ) ينقل الصورة كما هى دون إهمال للخيال والفن ، ويتجه نحو تقوية المعنى اللفظى فى شطره الأول ، وليس فى القصيدة كلها تصوير حى كهذا ؛ حتى إن يوسف اليوسف يعجب من الشاعر فيقول : « نشعر وكأن عمرو بن كلثوم يصور بقرة لا امرأة»[٢٧] . وإذن ، فإن هذه الرواية الأخيرة أقل توافقا مع بقية الروايات ومع الإطار العام الذى جاءت فيه القصيدة نفسها .

٦ـ وَمَتْنَيْ لَدْنَةٍ لأنَتْ وَطالَتْ
رَوادِفُها تَنُوءُ بِما وَلِينا
لأنَتْ / سَمَقَتْ (ن ٢١)

وتبين حركة القصيدة أن الحركة الطويلة لها الغلبة والسيادة دون المقاطع القصيرة . فـ (سمقت) هي الكلمة الوحيدة التي ترد فيها فعلا أو اسما وقد اقترنت فيها (القاف) ـ (الميم) ، في حين أن القاف كثيرا ما تقترن بـ (اللام) و (النون) . وإن أفضلية (لانت) لا تقتصر على احتوائها على المقطع المفتوح (لا) وحده ، بل لاشتمالها كذلك على (اللام والنون) ، على نحو يؤيد القول إن الألفاظ عند الشاعر من ذوات (اللام والنون) . ثم إن (سمقت) لا تخلو من حس خيالي تصويري ، أما (لانت) فهي تسير في مجرى النفس التي تنصب فيه (طالت) . فالحركة الإيقاعية للكلمتين واحدة (لا = طا / نت = لت) وهي غير حركة (سَمَـ)، وهي كذلك خالية من الخيال التصويري الذي تبعثه .

٧ـ وَسارِيَتَيْ بَلاطٍ أوْ رُخامٍ
يَرِنُّ خَشاشُ حَلْيِهِما رَنِينا
وَسالِفَتَيْ (س ٧٨٨) ، (ج ٣٩٤) بَلاطٍ / بَلَنْطٍ (ز ١٢١)
(ج ٣٩٤) .

لعل الشاعر وقد أخذ بفكرة «البياض» كما هو الحال في هجان اللون ، راح يعطي تشبيها للعنق ، ولكن الشطر الثاني «يرن خشاش . . .» يصرف الذهن إلى حركة السيقان وليس العنق ، وهو أمر منطقي تماما ، لأن «يرن . . . رنينا» صوت يسمع عندما تتحرك المرأة بقدميها وليس بعنقها ، كما تحدث اللفظة «خشاش» صوتا يتوقع أن يصدر من حلي في السيقان وليس في العنق (سالفتي) . ومن المألوف الشائع في الشعر القديم وصف حركة الحلي في الساقين . وهذا عامل آخر يجعل رواية «ساريتي» أقرب إلى الصحة من غيرها ، كما قال الأعشى :

تَسْمَعُ لِلْحَلْيِ وَسْواساً إذا انْصَرَفَتْ
كَما اسْتَعانَ بِرِيحٍ عِشْرِقٌ زَجِلُ[28]

ولا نجد رواية بديلا عن (رخام) سوى أنها أحيانا قد تسبق (بلاط) ، لتأتي (رخام أو بلاط) .

ولم يرد البيت عند التبريزي ولا ابن الانباري ، كما لم يشر إليه نولدكه في تحقيقه ، وأورده ابن النحاس في روايته الثانية للقصيدة ، في حين أنه لم يورده في روايته الأولى ، وقال (س ٧٨٧ / ٧٨٨) :

البلاط : الجص ؛ شبه ساقيها بساريتين من جص » . وقد وردت « بلنط » في الجمهرة والزوزني واللسان الذي يقول : (ل : بلنط) :

« البلنط شيء يشبه الرخام ، إلا أن الرخام أهش منه وأرخى » . وإذا علمنا أنه يجهد (الألف) وليس (الفتحة) ، وتأثير الكلمتين «رخام» و «خشاش» الصوتي من أجل ذلك ، ازداد اقتناعنا بأن لفظة (بلاط) وليست (بلنط) هي الأصل . ويؤيد هذا معنى البلاط ، وهو الجص مادة البناء المعروفة في ذلك الزمان . وقد أدى الرخام المعنى الذي قال به صاحب اللسان .

ولتأكيد أن البلاط وليس البلنط هو الذي كان مستخدما ، استعماله كثيرا في الشعر ، من مثل قول أبي دواد الإيادي في الساطرون :

وَلَقَدْ كانَ لِي كَتائِبُ خُضْرٌ
وَبَلاطٌ يُلاطُ بِالآجُرُونِ[29]

وقد يعضد ما ذهبنا إليه تأكيد الزبيدي بأن الرواية المشهورة هي : « وساريتي بلاط »[30].

٨ـ وَراجَعْتُ الصِّبا واشْتَقْتُ لَمّا
رَأَيْتُ حُمُولَها أُصُلاً حُدِينا
تَذَكَّرْتُ الصِّبا (ن ٢١)

تحل رواية محل أخرى في غالب الأحيان ، ولذا فمن الصعب إبداء اختيار لإحداهما ، ولكن يلاحظ أن الشاعر يظهر رغبة في اختيار الحرف (الجيم) بدلا من الحرف (الذال) . وعلى الرغم من أن الحرف (الكاف) من الحروف الحنكية قريبة المخرج من القاف فإن في المأثور الشعري استعمالا مشابها ، مثل قول جرير :

راجَعْتُ بَعْدَ سُلُوِّهِنَّ صَبابَةً
وَعَرَفْتُ رَسْمَ مَنازِلٍ أبْكانِي[31]

فالمد في (راجعت) أنسب في انطلاق الذكرى وهيجانها من المقطع المغلق (تذكرت) .

٩ـ وَسَيِّدِ مَعْشَرٍ قَدْ تَوَّجُوهُ
بِتاجِ المُلْكِ يَحْمِي المُحْجَرِينا
(يسيد س ٧٩٣) .

لقد قال في البيتين السابقين عليه :
بِأَنّا نُورِدُ الرّاياتِ بِيضاً
وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْراً قَدْ رَوِينا
وَأيّامٍ لَنا وَلَهُمْ طِوالٍ
عَصَيْنا المَلْكَ فِيها أنْ نَدِينا

فَلِمَ أعاد (الباء) هنا ولم يعدها في (وأيام . . .) ، علما بأن (الواو) فيهما هي (واو رب) .

ولو كانت (الباء) حقا هي الأولى لديه لأعادها هنا ، ولكنه لم

يفعل . وهذا يدل على أن الحرف (الواو) هو الذي له : المكانة البارزة ، كما هي الحال في سائر المعلقة ، سواء كان حرف عطف أو واو رب (حرف جر) .

١٠ ـ تركنا الخيل عاكفة عليه
مقلدة أعنتها صفونا
عاكفة / عاطفة (ن ٢٢)

نجد هذه الصورة شائعة في الشعر القديم ؛ فهذا المهلهل يقول :

تركنا الخيل عاكفة عليهم
كأن الخيل تدحض في غدير(٣٢)

وهذا عنترة يقول :

تركت الطير عاكفة عليه
كما تُهدى إلى العرس البوالي(٣٣)

بل هذا عمرو نفسه يقول :

تركت الطير عاكفة عليه
كما عطف النساء على عوار(٣٤)

إن الرواية « عاكفة » أفضل من « عاطفة » ؛ ثم إن «عاكفة» تعطى دلالة استدامة الحدث واستمراره مع الإحاطة بالقوة والشمول ؛ أما « عاطفة » فتعطى دلالة (الرجعة) ، وليس لها من نفس الاستدامة قوة عاكفة . ويدل على ذلك توافر الشواهد .

١١ ـ وقد هرت كلاب الحي منا
وشذبنا قتادة من يلينا
٢ ـ كلاب الجن (ن ٢٢)

لقد عادت كلمة «حي» إلى الظهور مرة أخرى ؛ وهي عودة لها دلالتها في قاموس الشاعر . ومن ناحية أخرى فإن كلمة « الجن » تدعو إلى المبالغة في الخيال ، وهو أمر لا يظهر أثره في معلقته المطولة ، كما تظهر آثار العفوية والتقريرية ، واستخلاص مادة التصوير من مصادر قريبة مباشرة ، إضافة إلى ذلك ، فإن تعبير نسبة الهرير إلى الكلاب هي الشائعة في هذا المجال ، كما سنوضح لاحقا .

١٢ ـ يكون ثقالها شرقي نجد
ولهوتها قضاعة أجمعينا
سلمى (ن ٢٣)

يصعب جدا اختيار واحدة من الكلمتين ؛ لأن الرواية تحتملهما معا ، ومع ذلك يبدو أن « نجد » هي الأقرب ؛ لأنها تتكون من حروف فيها (النون / الجيم) ، ولدى الشاعر رغبة كبيرة في استخدامها بشكل واسع . وفيها كذلك « التنوين » في العروض ، وهو أكثر تحقيقا له من السكون ، وأكثر ما يكون ذلك بوجه خاص عند الحرف (الدال) .

١٣ ـ نطاعن ما تراخى الناس عنا
ونضرب بالسيوف إذا غشينا
نجالد (س ٦٣٧) الناس (ز١٢٤) .
القوم (س ٦٣٧) .
الصف (ت ١١٤) .

إن كلمة « نجالد » لا تستعمل عادة للطعن بالرماح بل بالسيف ، في حين أنهم يستخدمون كثيرا الفعل « نضرب » ، كما فعل في الشطر الثاني . ولهذا فإن نطاعن هي الأكثر صحة . وتدعم الرواية « نضرب » هذه رواية « نطاعن » بدلا من « نجالد » . أما « نجالد » فربما تغيرت بعد ذلك حين وقع الراوية في عدم التمييز بين وظيفتي الفعلين . وقد جر إلى ذلك كون (الجيم) حرفا لثويا حنكيا أيضا . وإذا أضفنا إلى كل ذلك أنه من المعتاد أن تبدأ الحرب أولا بالطعن بالرماح ، كما أكد الشاعر ذلك ، ثم ينتقلون إلى المرحلة الثانية وهي الالتحام بالسيوف ، تأكد لنا حجة الرواية الأولى من دون أدنى ريب ؛ لأن الشطر الثاني واضح في الدلالة على ذلك ، والشطر الأول لا يحتمل إلا المراماة بالرماح قبل التلاحم .

أما الروايات (الناس) (القوم) (الصف) فلعل أقربها لموقف المعلقة العام رواية الناس ، عندما أراد الشاعر التعميم بما يتوافق مع تخطيط المعلقة العام ، من أجل إظهار تفوقهم واستعلائهم على الناس أجمعين ، كقوله :

إذا ما الملك سام الناس خسفا
أبينا أن نقر الخسف فينا

أما رواية (القوم) فلا تؤدى إلى ذلك التعميم المراد إظهاره ، لاشتمال الناس على أقوام كثيرة ؛ وكذلك رواية «الصف» ، فهي أقل اتساعا من «القوم» ، لأنها أكثر تحديدا وتقييدا . وأين ذلك كله من تلك المبالغة التي ليس وراءها مبالغة :

إذا بلغ الصبي لنا فطاما
تخر له الجبابر ساجدينا

١٤ ـ كأن جماجم الأبطال فيها
وسوق بالأماعز يرتمينا
تخال (س ٦٣٩)

ويرجح رواية « كأن » أن الشاعر يستخدم دائما أداة التشبيه « كأن » في مواطن التشبيه ، إضافة إلى أن نسبة الأفعال عنده أقل من نسبة الأسماء والأدوات . ثم إن «كأن» أقوى من «تخال» ، لأنها

تتكون من (الكاف) الحرف الحنكى الشديد ، والتضعيف فى «نّ» ، وتتآزر القوة والشدة اللتان تخلقانها فى الجو العام المسيطر للمعلقة عموما ، فى حين أن «تخال» على الرغم من احتوائها على (التاء) الحرف الانفجارى (الشديد) المهموس فإن (الخاء) حرف الحاء القصى (أى الذى ينطق من أقصى الحنك) الرخو قد خففت من قوتها ، فإذا أضفنا إلى ذلك احتواءها على (اللام) الحرف اللذوى المتوسط وحرف المد الطويل ، بدا لنا أن «كأن» متناسبة وفى موقعها الصحيح . إن رواية «كأن» تحمل طابع التحقيق للقوة المادية ، وهذه القوة هى محور القصيدة الأول . أما (تخال) فتحمل شبه الشك وعدم التحقيق ؛ وهو أمر يسعى الشاعر إلى تجاوزه ، بالإضافة إلى كثرة استخدام أداة التشبيه «كأن» فى الشعر القديم .

١٥ – وَإِنَّ الضِّغْنَ بَعْدَ الضِّغْنِ يَبْدُو
عَلَيْكَ وَيُخْرِجُ الدَّاءَ الدَّفِينَا
يَبْدُو (ز ١٢٠)
يَفْشُو (س ٦٣٤)

تتعادل النسبة من حيث استعمال الحرف (الشين) والحرف (الدال) فى المعلقة ، فهما – تقريبا – متساويان وبخاصة فى الأفعال ، إلا أن (يفشو) أكثر تعبيرا عن حالة التكتم والسرية ، وفيها إيحاء بحالة التفشى التى تعقب انتشار الخبر . وأما رواية (يبدو) فليس فيها أية رؤية خيالية ، وهى لا تدل إلا على إظهار الخبر فقط . وهى بذلك تتفق مع بقية ألفاظ القصيدة فى أنها لا تعمد إلى إثارة الخيال أو محاولة الخلق والإبداع ، بل تكشف عما تنقله بكل صراحة ووضوح ، وبذلك يحدث توافق تام بين الألفاظ وطريقة الشاعر الفنية فى الأداء . ويؤكد هذه الصراحة وذلك الوضوح استخدامه للفعل (يخرج) ، وهو فعل يشبه فى وظيفته الفعل «يبدو» ، ويبعد بعد ذلك أن يعمد إلى الفعل الآخر .

١٦ – وَنَحْنُ إِذَا عِمَادُ الحَيِّ خَرَّتْ
عَلَى الأَحْفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِينَا
عَلَى
عَنْ (ن ٢٢)

تنقل لنا رواية (على) صورة الخيمة متهاوية فوق الأثاث . أما تنقل رواية (عن) صورة أمتعة سقطت عن ظهر البعير . ونجد فى رواية (على) صورة الحرب والفزع وقد هوجمت منازل القبيلة حين أخذوا على حين غرة . وتدل كلمة (يلينا) على مدى الاهتمام بمنازل القبيلة ومن يجاورها ، وليس فى الصورة الأخرى التى تقدمها (عن) ذلك الاهتمام ؛ فما هى إلا صورة بعير راحل من دون الاهتمام بالآخرين . وعلى هذا فإن مراد الشاعر تؤيده الرواية الأولى ، ثم إن فى (على) الفتحة ، وهى من أقوى الركائز فى المعلقة ، وفى (عن) الكسرة المترتبة على مجاورة النون الساكنة للام القمرية فى «الأحفاظ» ، والكسرة أقل ورودا من الفتحة فى المعلقة ؛ وربما قوى ذلك الرواية الأولى . وأخيرا فإن (على) بها دلالة «الاستعلاء» ، وهو أمر تؤكده المعلقة ، ولـ (عن) دلالة المجاورة أو «اللدونية» ، وهو أمر ينكره السياق العام للمعلقة .

١٧ – نَجُذُّ رُؤُوسَهُمْ فِي غَيْرِ بِرٍّ
فَلَا يَدْرُونَ مَاذَا يَتَّقُونَا
نَجُزُّ (س ٦٤١) – نَحُزُّ – نَجُرُّ – (ت ١١٤ - ١١٥)

شَيْءٍ (س ٦٤٠ – ٦٤١) – نُسُكٍ (ت ١١٥) نَحُزُّ فِي غَيْرِ بِرٍّ (ت ١١٥)

«الجذ» يعنى قطع جزء من الشعر ، ولقد عبر عمرو عن كراهيته المقيتة للأعداء ، بحيث لا يقنع بمجرد إيقاع القتل على بعضهم وترك جمهم ، ولكن حينما يوقع بهم فستكون وقعة فتاكة رهيبة . ويبدو التبادل بين «نجد / نحز» ممكنا جداً كما يبدو التبادل بين (نجز / نجز) ممكنا أيضا ، لإمكانية الخطأ الكتابى بين (الجيم / الحاء) وتقارب مخارج (الدال / الزاى) .

وفى بيت آخر استعمل الشاعر كلمة (نجذ) فى قوله :

مَتَى نَعْقِدْ قَرِينَتَنَا بِحَبْلٍ
نَجُذَّ الحَبْلَ أَوْ نَقِصِ القَرِينَا

وتعنى (نجذ) بَتُّ الحبل من أصله ، وعدم الإبقاء على شىء منه ؛ أما (نحز) فتعنى عمل أثر فى هذا الحبل ، أى «حز» . وإذن فالقطع التام والاستئصال الكلى يرجحان معنى «نجذ» عن سواها من المفردات . يبقى بعد ذلك (نجز) ، وفى هذه الكلمة من التصوير شىء كثير ، فهى تنقل إلينا صورة رؤوس الأعداء . وهى منظر دموى مثير يُعنى بالحركة والخيال ، وهى طبيعة لا تتفق مع ما أشرنا إليه مرارا من عفوية الشاعر وتلقائيته . ويبدو أن (نجز) ما هى إلا تحريف لـ (نجذ) . والشاعر دائم التلويح بالسيف يقطع به رؤوس الأعداء ، ويتضح بعدُ أن «نجذ» تساير المعنى الذى يريده فى عملية القطع تلك من دون رأفة أو رحمة ، إنه يبتها بتا ويستلها استلالا ، وهو المعنى الذى تؤديه حرفيا هذه الكلمة «نجذ» دون سواها .

أما من حيث استبدال (بِرٌّ) بـ (شىء) فالأخيرة تدل على ما تدل عليه الأولى ؛ إنها تؤدى إلى القتل من غير دافع إليه . وتحاول المعلقة أن تبث جوا من الوحشية والدموية فى قتلهم الأعداء ، ومن المعلوم أن المعلقة قيلت بوصفها رد فعل سابق ؛ فهى إذن تعبر عن (شىء) ، وليست ممارسة عدوانية فحسب . وهو يستعمل (الراء) المضعفة من أجل خلق تأثير للصوت الذى تحدثه . وكلمة (وِتْر) لا تحدث ذلك ، وإنما تحدثه كلمة (بر) التى تشترك معها فى (تنوين الكسر) أيضا . وإذ تعنى أيضا القتل دون شفقة أو عاطفة فهى لذلك الكلمة المناسبة . وتحمل لفظة «نسك» أثر دينيا ، وتبر قيل إن عمراً مسيحى ، فإن الدموية العنيفة لا تتفق مع تعاليم المسيحية ، ولو قيل إنه وثنى فما علاقة الوثنية بعدم سفك الدماء وفيهم من يقدم

البشر قربانا للآلهة !!. ثم إنه يبعد أن يكون حنفيا ؛ ومع ذلك فالحنيفية لا تبيح الاعتداء . وإذا كانت القصيدة تموج بذلك الجو المشحون بإراقة الدم فإن تفكير الشاعر لم يكن حينئذ غيبيا بل كان واقعيا ، يتفق مع مقتضيات المجتمع الذى يعيش فيه من غزو وعدوان .

١٨ - نَصَبْنَا مِثْلَ رَهْوَةَ ذَاتَ حَدٍّ
مُحَافَظَةً وَكُنَّا الْمُسْنِفِينَا
السَّابِقِينَا (ن ٢٢)

إن قاموس الشاعر يرجح رواية (المسنفينا) ؛ وسبب ذلك أنه يفضل إعادة بعض الألفاظ ذات الحروف والأصوات المعينة . فقد استخدم كلمة (إسناف) فى البيت السابق عليه فى قوله :

إذا مَا عَىَّ بِالإِسْنَافِ حَىٌّ
مِنَ الْهَوْلِ الْمُشَبَّهِ أَنْ يَكُونَا

ولعل الناسخ قد غير (المسنفينا) إلى (السابقينا) لأن معناهما واحد ، وإيقاعهما يكاد يكون واحدا ، ولم يستطع أن يفعل ذلك فى (إسناف) ، لعدم وجود مصدر يناسبها فى معناه وإيقاعه من (السابقينا) .

١٩ - بِشُبَّانٍ يَرَوْنَ الْقَتْلَ مَجْدًا
وَشِيبٍ فِى الْقِتَالِ مُجَرَّبِينَا
بفتيان (ن ٢٢) فى الحروب (س ٨٠٦)

ربما اختار الشاعر كلمة (بشبان) لأنها تجانس (شيب) تبعا لطريقته فى اختيار الألفاظ المتجانسة . وفيها أيضا التضعيف الذى يوحى بالقوة والشدة ؛ وهما من الأمور البينة فى ثنايا المعلقة ، كما أنها تحمل الارتكاز عليها أقوى من الارتكاز على الفتحة فى (الياء) (فتيان) . ولكن قد يكون استعمال فتيان شيوع استعمال مفردها وفى فى الشعر الجاهلى ، ومجىء جمعها على فتو ، وفتية .

وفى كلمة (قتال) نجد (الفتحة) ، وهى أكثر دورانا فى القصيدة من (الضمة) ، وهى أيضا مما يتفق مع طريقته فى التجنيس (قتل / قتال) .

٢٠ - فَأَمَّا يَوْمَ خَشْيَتِنَا عَلَيْهِمْ
فَتُصْبِحُ خَيْلُنَا عُصَبًا ثُبِينَا
وَأَمَّا يَوْمَ لَا نَخْشَى عَلَيْهِمْ
فَنُمْعِنُ غَارَةً مُتَلَبِّبِينَا

يتداخل الشطران الأخيران منها فى الآخر فى روايتى (ابن الأنبارى ٤٠٠ ـ ٤٠١) (التبريزى ١١٤) كما تأتى عندهما رواية أخرى للشطر الثانى وهى :

فَتُصْبِحُ فِى مَجَالِسِنَا ثُبِينَا

ويبدو أن وضعها على هذا النسق أكثر قبولا من غيره ؛ إذ يظهران متماسكين معنى ومبنى . فالشاعر يقول : إذا كان هنالك خطر ما يحدق بأبنائنا ، فإن خيولنا تظل يقظة حذرة ؛ أما إذا لم يكن هناك أدنى خطر فإننا نشن الهجوم على الآخرين . ولا تتفق (فى مجالسنا) وما تدل عليه من راحة وطمأنينة مع جو القصيدة الذى يحاول أن يظهر تغلب بمظهر القبيلة التى كما قيل عنها : « لو أبطأ الإسلام لأكلت تغلب العرب » . إنها قبيلة السلب والنهب ، والغزو والقتل . وهى أيضا لا تتفق مع معجم الشاعر اللغوى ، الذى يأتى بالألفاظ المعبرة عن القوة والعزيمة ، كما يظهر هنا الترتيب الذى رجحناه فى رواية البيتين .

٢١ - بِأَىِّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ
نَكُونُ لِقَيْلِكُمْ فِيهَا قَطِينَا
لخلفكم (ن ٢٢)

تشترك هاتان الكلمتان فى الفتحة فى بداية كل واحدة منها . ولكن الرواية الأولى تبدأ بالقاف ، وهو حرف له سيطرة كبيرة فى القصيدة . ثم إن معنى (القيل) الملك ، أما معنى (الخلف) فهو معنى عام ، يعنى من هم أدنى منزلة منه ، فليس له المعنى الذى توحيه (القيل) . وقد أخذ البيت على أنه إشارة إلى الملك ؛ وهذا مما يرجح أن المقصود قد يكون الملك نفسه وليس سواه ، أى (قيلكم) وليس (خلفكم) .

٢٢ - بِأَىِّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ
تُطِيعُ بِنَا الْوُشَاةَ وَتَزْدَهِينَا
تزدرينا (ن ٢٢) .

تبدو هاتان الروايتان من أصعب الروايات فى المعلقة حسبما مرت به من تحريفات ؛ لأن حرف (الراء) مكرر فى الاسم (عمرو) ، كما أن الحرف (الهاء) مكرر أيضا فى الاسم « هند » ، على نحو يجعل المفاضلة بين (تزدهينا / تزدرينا) جد عسيرة ، لاسيما أن «تزدهينا» تعنى التكبر والاستعلاء عليهم ، ولكن قد يقول قائل إن «تزدرينا» تعنى احتقارهم والاستخفاف بهم .

٢٣ - عَشَوْزَنَةً إِذَا انْقَلَبَتْ أَرَنَّتْ
تَدُقُّ قَفَا الْمُثَقِّفِ وَالْجَبِينَا
مثقفة (س ٦٥٤) تشج
غمزت . (س ٨١٣)

فى البيت السابق على هذا البيت وفى كل الروايات ورد قوله :

إذا عضَّ الثقافُ بها اشمأزتْ
وولتهم عشوزنةً زبونا

ولما كان من عادة الشاعر أن يكرر الألفاظ أو يعيدها بصورة أو بأخرى ، وكثيرا ما كانت تأتى بلفظها ذاته ، وهو أمر يتناسب مع تلقائية الشاعر وعدم رويته ، ومع تغلب الألفاظ المسموعة على وجدانه ، فإن الشاعر ههنا يريد أن يقول : إن هذه القوس صلبة متينة لا تحتاج إلى من يقوّمها ، لأنها ، بذاتها تستعصى على التقويم . ومن هنا فإن ذلك يتناقض مع كونها قد مرت بالتثقيف . إنها قوس منتخبة متخيرة ، ولذلك فلا داعى لتثقيفها . وهذا هو ما يريد الافتخار به والتباهى ، كما اعتاد . ومعنى أن تؤخذ للتثقيف أنها تحتمل اللين والاعوجاج ، وهو لا يريد أن يظهر بها عيبا . بل يسعى إلى الكمال فى كل شيء ، فهذه القوس ليست مثقفة بل عشوزنة متمردة متأبية على كل أحد عدا يد أصحابها التغالبة .

ولا يخفى ما سبق تكراره من أن (القاف) تلعب دورا مهما فى المعلقة . وهذ ما يرجح رواية (اشمأزت) ويضعف من رواية (همزت) . وتصاحب الرواية الأولى الحركة العادية للقوس ، على نحو يتوافق مع الصورة التى يريد إبرازها عفويا ، خصوصا أنها جاءت مبنية للمعلوم . أما الرواية الثانية فإن بناءها للمجهول غير مألوف فى المعلقة . والبناء للمجهول نمط من التعبير لا يتفق مع صراحته وصدقه فيه ، ولو كان الفاعل أحد رجالهم لصرح به دون تردد ، لأنه لا يبرح يؤكد (الأنا) و (النحن) ، ولكنه فى هذا المقام يريد أن يجعل لتلك القوس قوة ورهبة ، ولذلك نسب الفعل إليها .

وإذا استعدنا ما قلناه سابقا عن (نجد) وأنها تعنى الاستئصال أمكننا هنا أن نقبل (تدق) بدلا من (تشج) ، لمحدودية الفعل الثانى وتعبيرية الفعل الأول . وحين نعرض الفعل نفسه على لغة المعلقة نجده معادا مرة أخرى فى قوله :

برأس من بنى جشم بن بكر
ندق به السهولة والحزونا

ولا يكشف معجم الشاعر عن أى فعل يتكون من (الشين والجيم) ، فى حين أنه ملىء بالألفاظ أفعالا وأسماء وحروفا تتكون من (الدال والقاف) ، بل إن احتواء البيت نفسه على ثلاث قافات يوحى بأن الأصوات نفسها يجلب بعضها بعضا ، فيتولد لدينا حس بالقاف دون غيرها عند المفاضلة ، ويبدو استعمالها استجابة طبيعية من الشاعر لفنه .

٢٤ - ورثنا مجد علقمة بن سيف
أباح لنا حصون المجد دينا
المجد (س ٨١٤)

قصور (ل - قصر)
الحرب (س ٦٥٥ / ٨١٤)
حينا (ب - ١٠٥)

إن لفظة (مجد) من الألفاظ التى اولع بها الشاعر ، لأنها ترضى غروره وتفاخره بالماضى ، وذلك واضح من حديثه عن التغلبيين الآخرين ، ولذلك تكررت فى الشطر الثانى . أما «أكل» فتعنى ما يُقطع الملك لرجل من القطائع فى كل سنة يحمل إليه . وهل يفتخر عمرو بذلك قط !! وهم الذين يثورون على الملوك ويقتلونهم ؟!

أما رواية (قصور المجد) فلا سند لها ، إذ إن الشاعر يطلب المجد لقومه ، وهو فارس محارب يقتحم الحصون والقلاع . وليس فى تاريخ تغلب أنهم سكنوا قصورا ، وإنما فى تاريخها أنها قبيلة حربية تعيش فى الفضاء تطلب الحرية والمنعة . ولو كانت (قصور) مستخدمة هنا مجازيا ، كناية عن الشرف والعلو ، فليس فى أسلوب عمرو اللجوء إلى مثل تلك الكنايات الأنيقة ، إذ كل مواده التصويرية مشتقة من بيئته : السيوف ، والدروع ، والخوذ ، والرماح ، ومن ثم الحصون .

أما رواية (حصون الحرب) فهى بالمثل ليس فيها ذلك الفخر بالبطولات والأعمال العظيمة ، وإنما كل ذلك يكمن فى « المجد » ، وهو أمر قد وقف عليه الشاعر فى الشطر الأول ليكرره فى الشطر الثانى . وظاهرة التكرار هذه مألوفةٌ لديه ، ومتسقة تمام الاتساق مع إرسال اللغة على سجيتها دون أى تأمل أو تفكير .

وتعبر كلمة (دينا) عن كل ما يريد أن يقوله من إخضاع الآخرين والسيطرة عليهم ، فهذه عادة لهم ، وصفة يتصفون بها . وليس أدل على ذلك من تلك الكلمة الواضحة الدلالة عليه . أما رواية (حينا) فهى على العكس منه تماما . إنها تعبر عن فعل مؤقت وعمل محدود بزمن ، وهذا أمر - كما هو جلى لا يخطئه أحد - ليس من طبيعة المعلقة ، ولا فى جبلة الشاعر منه قليل أو كثير .

٢٥ - وذا البُرة الذى حُدثْتَ عنهُ
به نُحمى ونحمى المحجرينا
الملجئينا (ن ٢٣)

استخدم الشاعر فى البيت السابق على هذا كلمة (المحجرينا) مقترنة بـ (يحمى) ، فى قوله :

وسيد معشر قد توّجوهُ
بتاج الملك يحمى المحجرينا

ويدل هذا على أن اللفظة من ضمن القاموس الخاص به . وكما هو ملاحظ من الفعلين (نُحمى / نَحمى) فإن الأولى قد تطلب الثانية . وبما أن (الحاء) ساكنة فى كليهما فإنه يترجح أن اللفظة المناسبة فى السياق الموسيقى هى (المحجرينا) ، لأن (الحاء) ساكنة فيها أيضا . وقد ساعد على ذلك أيضا وجود (الحاء) فى كلمة سابقة وإن تكن متحركة فى «حدثت» . ويبدو أن لى (المحجرينا) حاجة للمنعة والدفاع أكثر من (الملجئينا) ، إذ قد تم حجرهم هنا ويستلزم

جماياتهم . أما (الملجئينا) فتعنى أنهم قد ألجئوا لهذه الحماية ويتطلبون تكاكهم فى الحال كما يتطلبه الأولون ؛ وهو أمر يريد تقريره هنا ؛ إذ يستدعى ذلك المحتجزين المخاطرة بالنفس ، والدفاع عن أولئك ، كما يتضح من الفعلين (نَحْمى ونُحمى) ، على عكس الموقف الثانى الذى يلجأ فيه أولئك لطلب الحماية وتغلب فى مأمن من المخاطرة ؛ إذ إنهم يستجيرون بها وتقوم هى بمنحتهم بعد أن حلوا بديارها .

٢٦ ـ وَعَتَّاباً وَكَلْثُوماً جَمِيعاً
بِهِمْ نِلْنَا تُرَاثَ الأَكْرَمِينَا
ألأكرمينا (س ٦٥٥ / ٨١٥) مَسَاعِى. (ت ١١٨) .

وفى ضوء طريقته الفنية فى تجنيس الألفاظ فإن (الأجمعينا) ربما جانست لفظة (جميعا) ؛ وهو اختيار له وجاهته ؛ إذ إن الشاعر كان يعتمد على رنين الألفاظ وصداها فى وجدانه . ولكن ربما كانت (الكاف) مفضلة عنده ، لأنها حرف حنكى ، وهو من الحروف التى لها الغلبة فى المعلقة ، إلا أن (الجيم) الحنكية اللثوية قد تأثرت بـ (الجيم) فى (جميعا) ، بخاصة أن النسق الجناسى الناقص يتردد فى كليهما .

وإذا لحظنا أن لفظة (ورث) قد استعملها الشاعر كثيرا فى المعلقة ، وعلى الأخص فى البيتين السابقين ، كما فى قوله : « ورثنا مجد علقمة ... » ، وفى قوله :

وَرِثْتُ مُهَلْهِلاً وَالخَيْرَ مِنْهُمْ
زُهَيْراً نِعْمَ ذُخْرُ الذَّاخِرِينَا

فإن التناغم بتجنيسه سيزداد ، وإن الألفاظ كانت لها تأثيرات ظاهرة فى مسامع الشاعر ووجدانه . ولاشك أن الشعر الإنشادى يعتمد اعتمادا كليا فى المجتمعات الأمية على اللفظة المسموعة وتركيبها المألوف لدى جمهور المستمعين ، بحيث تأخذ الألفاظ بأعناق بعضها . ولذا فإنه على الرغم من أن (مساعى) ربما زاوجت (الساعى) فى البيت الذى يقول فيه :

وَمِنَّا قَبْلَهُ السَّاعِى كُلَيْبٌ
فَأَىُّ المَجْدِ إِلَّا قَدْ وَلِينَا

فإن قوة تأثير الجناس فى (تراث) ذات أثر واضح ، لا سيما أنها دارت دورات فى القصيدة . وعليه فإن (الساعى) ربما استعملت للدلالة على معناها وحدها من دون أن تؤثر فى غيرها ؛ فهى صفة لكليب ؛ أما التراث فهو ملك للجميع .

٢٧ ـ مَتَى نَعْقِدْ قَرِينَتَنَا بِحَبْلٍ
نَجُدَّ الحَبْلَ أَوْ نَقِصِ القَرِينَا
بِقَوْمٍ الوَصْلَ (ن ٢٣) .

ليس هذا التشبيه التمثيلى بغريب على الشعر الشفوى القديم ؛ فمن أهم الوسائل الفنية فى الشعر القديم «التشبيه» مفرداً ومركباً . وعلى الرغم مما قد يوحى به هذا التشبيه من «فنية» إلا أنه يظل تشبيها فى حدود الصبغة الفنية البدائية ، أى استخلاص عناصر التشبيه من عناصر البيئة نفسها ؛ فهنا ناقتان مقرونتان بحبل واحد ، إحداهما قوية عنيفة والأخرى لا تطيق تلك القوة وذلك العنف . ويريد أن يقول إننا نحن نمثل الأولى والآخرون يمثلون الثانية ؛ وبهذا تتشابه هذه الصورة مع الصورة المادية السطحية التى يقدمها فى معلقته . ثم يعكس لنا الصورة نفسها فى وضع مادى على ما هو عليه من غير تعديل أو تغيير ، أى ناقتين مقترنتين بحبل . وعلى هذا فإنه يُستبعد أن يكون القرين الآخر هو قوم ، وإنما هو ناقة أخرى . ويستتبع ذلك أن (وصل) غير ملائمة فى السياق ؛ لأن وسيلة العقد هى الحبل ؛ الرباط المادى ، وليست علاقة الوصل الرباط المعنوى . ومن حيث الطريقة التعبيرية الشعرية عند الشاعر ، فإنه لو أراد أن يتحدث عن علاقة إنسانية معنوية لقال ذلك قولا مباشرا ، دون أن يلجأ إلى تغليف الكلام وتمويهه ؛ فهو شاعر صريح الصراحة كلها ، واضح الوضوح كله . كما أن هذه الصورة المادية تندرج ضمن الصور المادية الأخرى التى يعبر فيها عن علو المكانة وجلال القدر . ومن ناحية أخرى فإن فى تكرار اللفظة لدليلا آخر على أن المقصود هو الحبل وليس الوصل ؛ وهذه من ضمن بنية الشعر لدى الشاعر . ومما يؤكد معنى الاقتران للإبل الصعاب قول أبى خراش الهذلى :

إِذَا ابْتَلَّتِ الأَقْدَامُ وَالْتَفَّ حَوْلَهَا
غُثَاءٌ كَأَجْوَازِ المُقَرَّنَةِ الدُّهْمِ (٣٠)

٢٨ ـ وَنُوجَدُ نَحْنُ أَمْنَعَهُمْ ذِمَاراً
وَأَوْفَاهُمْ إِذَا عَقَدُوا يَمِينَا
أوْفَاهُم جِوَاراً أَصْدَقَهُمْ (س ٨١٧)

تحاول القصيدة أن تنقل إلى السامع سطوة تغلب وجبروتها . فإذا كان خبر (نحن) الأولى (أوفاهم) وخبر (نحن) الثانية (أمنعهم) اختلط الأمر وضعف المعنى . ويمكن أن نتحقق من الرواية الصحيحة بالنظر إلى التغيير الذى حدث لـ (ذمارا) ؛ فقد استبدل بها (جوارا) . ولا يصح على هذا أن يكون المعنى (أوفاهم) بل (أمنعهم) ، لأنهم إنما يفتخرون بمنعة الجار والحفاظ عليه ، كما يتفاخرون بوفائهم للعهود واللمم أى اليمين . وهكذا فإن «الوفاء بالعهد» تكاد تكون عبارة ثابتة لهذا المعنى ، حتى إنها تفضل (أصدقهم) . وهى تعبر فى الوقت نفسه عن هذا النفس الطويل فى المقاطع الطويلة التى تتكون منها (أو / فا / هم) ، فى حين أن تلك فيها مقاطع قصيرة (دَ / قُ) وطابع القصيدة غلبة المقاطع الطويلة عليها . أما أن (ذمارا) أفضل من (جوارا) فالذمار عام شامل وليس محدودا بطلب الجوار ، وإنما يشمل كل ما يتذمر الإنسان من منعته خشية ما قد يجره من سوء العاقبة . وهو كما يحاول الإيحاء به لا يرى

هناك من يقف في وجه «النحن» عنده . إنه يقوم بمنعة الذمار ، ومن بين ذلك منعة الجار .

٢٩ ـ فَصَالُوا صَوْلَةً فِيمَنْ يَلِيهِمْ / وَصُلْنَا صَوْلَةً فِيمَنْ يَلِينَا

فَصَالُوا صَوْلَهُمْ وَصُلْنَا صَوْلَنَا (س ٨٢٠)

إن من منهج عمرو في معلقته أن يعيد اللفظة الواحدة بعد الأخرى ، ومع أن التغيير من النكرة إلى الإضافة لا يؤثر في المعنى ، فإن الشاعر قد أبدى ميلا قويا نحو استخدام «التنوين» ، وعلى الخصوص في (التاء المربوطة) ، وذلك ـ فيما يبدو ـ من أجل الإيقاع الذي يؤكد قوة انفعالاته ومشاعره . ومن هنا فإن التنكير للمفعول المطلق ربما جاء للتقرير والتعميم .

٣٠ ـ فَآبُوا بِالنِّهَابِ وَبِالسَّبَايَا / وَأُبْنَا بِالْمُلُوكِ مُصَفَّدِينَا

مَعَ السَّبَايَا (ن ٢٣)

يؤثر الظرف (مع) في المعنى تأثيرا كبيرا ؛ فبينما يقوى جدا في حالة استخدام حرف العطف (الواو) ، حيث يجمع بين (النهاب) و (السبايا) ، نجد (مع) تجعل الإياب بهما عاملا إضافيا زمنيا ؛ وعمرو في انطلاقة تعبيره لا يتوقف عند حدود الزمان ، بل يندفع ليجمع كل شيء دفعة واحدة ، فما أن تجد اللفظة أو الحرف هنا ، حتى يتبادر إلى ذهنك أنك ستصادفه عن قريب منك . فعلاوة على وجود حرف العطف (الواو) مرة أخرى في (وأبنا) ، نجد حرف الجر (الباء) عاد مرة أخرى إلى الظهور في (بالملوك) ، كما نتأمل أيضا الظاهرة التي تؤكد هذا الاتجاه عنده في تكرار الفعل (آب) في (آبوا / أبنا) .

٣١ ـ إِلَيْكُمْ يَا بَنِي بَكْرٍ إِلَيْكُمْ / أَلَمَّا تَعْلَمُوا مِنَّا الْيَقِينَا

أَلَمَّا تَعْرِفُوا (ن ٢٣)

لقد أصبح من المسلم به الآن أن التكرار من أهم مقومات فن الشاعر . ولذلك فإن المرء لن يتردد أبدا في قبول الرواية التي تتسم بهذه السمة ، وتظهر فيها هذه الظاهرة البارزة التي لا جدال حولها . ففي البيت الذي يلي هذا البيت أعاد الشاعر الرواية (أَلَمَّا تَعْلَمُوا) في رواية (س ٦٦٣ / ٨٢١) .

أَلَمَّا تَعْلَمُوا مِنَّا وَمِنْكُمْ / كَتَائِبَ يَطَّعِنَّ وَيَرْتَمِينَا

وتقوى هذه الظاهرة الحجة بأن عملية التغيير أو التحريف إنما تحدث بسبب المترادفات أو بتأثير الإيقاع . ومع كل هذا التداخل والاختلاط فإننا نستطيع أن نجد جذوراً أولى توجد للمشكلة بعض الحلول . فهنا مثلا (الفتحة) في (لام) (تعلموا) ، في حين نجد (الكسرة) في (تعرفوا) ؛ وقد وضح أيضا أنه إنما يفضل الأولى على الثانية غالبا .

٣٢ ـ عَلَيْنَا كُلُّ سَابِغَةٍ دِلَاصٍ / تَرَى فَوْقَ النِّطَاقِ لَهَا غُضُونَا

تَحْتَ النِّجَادِ (س ٨٢٢)

يحاول الشاعر ههنا أن ينقل الصورة كما هي ، وفقا لعادته وطريقته ، فيقول : إنك ترى بريق الدرع ولمعانها ، وطبيعي أنك لا ترى للدرع بريقا ولمعانا تحت الدرع ، وإنما ترى كل ذلك فوق سطح الدرع . وقد جر إلى ذلك الخطأ توافق الإيقاع ، وإلا فإن (تحت) ليست مرادفة لـ (فوق) ، كما أن المعنى نفسه يتناقض تماما معها .

وإذا كان الشاعر في هذا البيت وفي البيت الذي سيعقبه ، إنما يصف الدرع ، فإن (النطاق) هو مايشده الفارس على وسطه إذا لبس الدرع ؛ أما (النجاد) فهو محمل السيف . وإذن فالمعنى والوضع يتطلبان الرواية الأولى ولا يسوغان الرواية الثانية . وكذلك فالصورة ذات ارتباط بالدرع وبريقها وليس بالسيف ومحمله .

٣٣ ـ إِذَا وُضِعَتْ عَنِ الْأَبْطَالِ يَوْمًا / رَأَيْتَ لَهَا جُلُودَ الْقَوْمِ جُونَا

عَلَى (ن ٢٣)

وفي هذا البيت نجد سوء الخلط جراء الإيقاع لا غير ؛ فمعنى (عن) غير معنى (على) هنا ، وذلك واضح كل الوضوح ولا لبس فيه ولا غموض . إنه يريد أن يقول : إنك ترى جلود الأبطال ـ أبطال تغلب دون شك ؛ ولذلك وصفهم بالقوم ـ مسودة لطول إقامة الدروع فوق جلودهم . فلن ترى حقا ذلك السواد إلا إذا رفعت الدروع عن جلودهم بعد عناء الحرب وطول القتال . أما وقت وضعها على جلودهم فإن المتصور أن يكونوا قد اغتسلوا في فترة راحتهم ، واستعادت جلودهم ألوانها الطبيعية بعد أن زال عنها العرق والوسخ . والشاعر إنما يريد ـ كما حدد ذلك بأبطال تغلب ـ أن يؤكد أنهم محاربون شجعان تتبين آثار الحرب فيهم . وهم إنما يخلعون دروعهم لفترة قصيرة جدا حددها بيوم واحد ؛ ولا يعقل أن يكون أراد وضعها على أولئك الأبطال يوما واحدا ؛ لأنه لا يساير ادعاءه بأنهم ما إن ينفكوا من حرب حتى يتجهوا إلى حرب أخرى .

٣٤ ـ كَأَنَّ مُتُونَهُنَّ مُتُونُ غُدْرٍ / تُصَفِّقُهَا الرِّيَاحُ إِذَا جَرَيْنَا

غُضُونَهُنَّ (ن ٢٣)

لعل الشاعر قد أعاد هنا كلمة (غضون) فى البيت السابق عليه فى قوله :

عَلَيْنَا كُلُّ سَابِغَةٍ دِلَاصٍ
تَرَى فَوْقَ النِّطَاقِ لَهَا غُضُونَا

ولعله قد أعاد كلمة (متون) لأنها مذكورة فى البيت كله وحسب تأثير الكلمة المسموعة ، فإن تأثيرها أشد لقربها معها ، لا سيما أنهم يقولون للدرع متن . وفى كلمة (غضون) صورة الدرع وقد صفقتها الرياح فهى متغضنة ؛ ولذا فلا داعى لأن يأتى فى الشطر الثانى بالرياح لتصفقها وتخلق فيها الغضون ؛ لأن غضون الغدران مستوية بينة ، وهو إنما أتى بـ (متون) ليحرك بها الرياح فتخلق فيها التغضنات .

٣٥ ـ وَحَمَلْنَا غَدَاةَ الرَّوْعِ جُرْدٌ
عُرِفْنَ لَنَا نَقَائِذَ وَافْتُلِينَا
مُسَوَّمَةٌ (ص ٨٢٥)

إن استبدال الرواية الأولى بالثانية أحدث اضطراباً فى الإيقاع لتعاقب الصفات (مسومة ـ و ـ نقائذ) . وهى ـ بعد ـ طريقة تبدو متقدمة عن تفكير عمرو بالذات ، الذى تشده الألفاظ ورنينها ؛ فإن عطف الجملة (وافتلينا) أى وجود حرف العطف (و) يستدعى معطوفا متشابها فى الحالة الإعرابية . وهنا فعل مبنى للمجهول ، كما أن (عرف) فعل مبنى للمجهول أيضا ؛ والثانى معطوف على الأول ، على نحو لا يخطئه النظر ، وتسقط بذلك (مسومة) التى إنما جاءت لإلحاق صفة بأخرى فأفسدت المعنى الإعرابى الذى يبعد أن يكون شاعر قديم يقول قصيدته حسبما يوحى بها طبعه قد تعمده .

٣٦ ـ أَخَذْنَ عَلَى بُعُولَتِهِنَّ عَهْداً
إِذَا لَاقَوْا كَتَائِبَ مُعْلِمِينَا
فَوَارِسِهِنَّ (ص ٨٣٠) نَذْراً (ن ٢٣)
فَوَارِسَ (ن ٢٣)

استخدم عمرو لفظة (بعولة) فى بيت لاحق وفى جميع الروايات من دون اختلاف :

يَقُتْنَ جِيَادَنَا وَيَقُلْنَ لَسْتُمْ
بُعُولَتَنَا إِذَا لَمْ تَمْنَعُونَا

ويساير هذا الاختيار اختياره لألفاظه ، فمعجمه محدد بطبيعة خاصة حتمت عليه ذلك الاختيار ، ولعل مرده إلى أنه قد قال قصيدته وهو فى أوج غضبه وانفعاله ، فلم يترك له الغضب والانفعال مجالا لتخير الألفاظ وانتقائها ، بل كان يرسلها إرسالا ، وكانت تنثال هى عليه انثيالا . إنه يؤكد هنا مبدأ الحماية التى يتعلق بها ، وهى أشد ما تكون حين تأتى حرصا منهم على حماية من يتولون حمايته .

وتتكون كلمة (نذر) من ثلاثة حروف : حرفان منها (النون ـ و ـ الذال) ؛ فالأول منها (النون) حرف خيشومى ، و (الذال) حرف أسنانى أيضا ، أما (عهد) فمنها حرفان (العين ـ و ـ الهاء) ، والأول حرف حلقى ، والهاء حرف حنجرى ، يمتاز عن تلك بكونه مهموسا أيضا . وقد أظهر الشاعر ميلا بارزا نحو استخدام هذين الحرفين .
وقد استخدم كلمة (كتائب) فى البيت التالى ، ومن دون خلاف فى الروايات أيضا :

أَلَمَّا تَعْلَمُوا مِنَّا وَمِنْكُمْ
كَتَائِبَ يَطَّعِنَّ وَيَرْتَمِينَا

فهو لا يريد أنْ يقول : إننا نلاقى فوارس ؛ فالفوارس أفراد أو جماعات ، وإنما الكتائب مجموعات ضخمة من الناس ، يحتاج دفعها وردها إلى قوة تساويها ضخامة . وهذه القوة هى قوة تغلب وحدها ؛ وهو المبدأ الذى يقرره ويؤكده فى كل أحواله . وإذا سقطت (فوارس) هنا ، سقطت معها (فوارسهن) فى الشطر الأول ؛ لأن الرواية الثانية التى تأتى بـ(كتائب) ، والمعنى الذى يريد أن يطرحه الشاعر ، يرجحان عدم تكرارها . إنه يقول هنا : إن منا كتائب ، ولم يقل إن منا فوارس ؛ فهو لا يرى إلا أن فوارسهم تشكل فى حد ذاتها كتائب . ومما يزيد الأمر ترجيحا الحروف الشديدة فى (كتائب) ، مقابل الحروف الرخوة فى (فوارس) .

٣٧ ـ لَيَسْتَلِبُنَّ أَبْدَاناً وَبِيضاً
وَأَسْرَى فِى الْحَدِيدِ مُقَرَّنِينَا
فِى الْحُرُوبِ مُقَنَّعِينَا (ص ٨٣١)

لقد وقع لنا هذا المعنى فى بيت سابق حين قال :

فَآبُوا بِالنِّهَابِ وَبِالسَّبَايَا
وَأُبْنَا بِالْمُلُوكِ مُصَفَّدِينَا

وواضح أنه لا يريد أن يصفهم فى جوف المعركة ، ولكنه يريد وصفهم وهم أسارى بين يديه . وكما يدل عليه الشطر الأول ، فإن النساء اللواتى يصطحبهم قمن بتجريد الرجال من دروعهم وخوذهم ، وقد جئن لمساعدتهم فى ذلك . وهن لا يفعلن ذلك إلا وقد وقع أولئك الرجال فى الأسر ، وأحكمتهم قيود الحديد . وعليه فإن لفظة (الحروب) غير مناسبة لا للسياق ولا للمعنى . وإن (مقرنينا) تفترض أن يكون الأسرى قد أطبقت عليهم سلاسل الحديد . وهكذا فإن الصفة : (مقنعينا) يمكن أن تنطبق على الرواية

فى (الحروب) ، أى أن الرجال يتقنعون فى أثناء القتال ، وهذا شىء معقول ومقبول ، ولكن الرواية تحافظ على كونهم (أسرى) . والنسوة ألسمن (ليستلبن) . وكما هو بين فإن هؤلاء الأسرى والنسوة لا يعقل أن يكونوا فى الحرب ؛ فهؤلاء رجال وقعوا فى الأسر ، وهؤلاء نسوة يجردنهم من سلاحهم وهن آمنات . ولدينا دليل آخر من القرآن الكريم مثل قوله تعالى : «مقرنين فى الأصفاد»[٣٦] . ويقول عمرو بن عميل الهذلى :

فَأَصْبَحْنَ أَعْلَامَ الجِهَادِ غَوَابِياً
يُرَسِّفْنَ سُقُوقاً فِى الحَدِيدِ المُسَلْسَلِ[٣٧]

٣٨ – يَقُتْنَ جِيَادَنَا وَيَقُلْنَ لَسْتُمْ
بُعُولَتَنَا إِذَا لَمْ تَمْنَعُونَا
يَقُدْنَ (ن ٢٣)

يتضح من هذا البيت والبيت الذى قبله أنهم يصطحبون نسوتهم إلى ميادين القتال لمساعدتهم فى شئون الحرب ، ولرفع معنوياتهم فى أثناء احتدام وطيس القتال . والمعنى واضح فى قوله :

نُحَاذِرُ أَنْ تُقَسَّمَ أَوْ تَهُونَا

فالذى يقود الخيل إلى القتال هم الرجال وليس النساء ؛ أما النساء فيقمن بإطعامها والسهر على راحتها ؛ أى أن الرواية الصحيحة هى (يقتن) .

٣٩ – وَقَدْ عَلِمَ القَبَائِلُ مِنْ مَعَدٍّ
إِذَا قُبَبٌ بِأَبْطَحِهَا بُنِينَا

خَيْرُ فَخْرٍ غَيْرَ فَخْرٍ (س ٨٢٦)

تبدو جملة (غير فخر) غير مناسبة هنا ، لأن كل القصيدة فخر بالأمجاد والبطولات ، فكيف يأتى هنا ليظهر نفسه متواضعا ، حتى ولو شمل ذلك كون الأمجاد والبطولات معروفة عنهم . إنه يفتخر ويبالغ فى الفخر ، وهذا لا يستقيم مع عدم الافتخار . والشاعر يريد أن يبين مركزهم بين قبائل معدّ ، لأن قبيلة بكر معدّية أيضا ، وهذا واضح من البيت الذى يسبق هذا البيت حين قال :

وَرِثْنَا المَجْدَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَدٌّ
نُطَاعِنُ دُونَهُ حَتَّى يَبِينَا

ولذا فإن (نحن) تبدو تحريفا لـ (فخر) .

٤٠ – ألا أَبْلِغْ بَنِى الطَّمَّاحِ عَنَّا
وَدُعْمِيّاً فَكَيْفَ وَجَدْتُمُونَا
سَائِلْ أَرْسِلْ (ن ٢٤)

لقد اعتدنا فى الشعر الجاهلى أن نصادف العبارة (أبلغ) فى كل حالة إنذار بمواجهة ، كما قال أبو قيس بن الأسلت :

أَبْلِغْ أَبَا حِصْنٍ وَبَعْضُ القَوْلِ عِنْدِى ذُو كَبَارَةْ[٣٨]

ويبدو أنها تحمل من معانى التهديد والوعيد ما لا تحمله الجملتان الأخريان ، إذ تبدو (سائل) أقل شدة منها ، فهذه تقتضى المساءلة والجواب ، على نحو يحمل فى طياته التعقل والهدوء من أجل الوصول إلى النتيجة ، وتلك لا تتردد فى إيصال الخبر بعنف وتحد ؛ إنها تفرض واقعا كان . أما (أرسل) فتتطلب حرف الجر (إلى) ويختل بوجودها الوزن ، فى حين أن الجملتين السابقتين تصلان إلى المعنى مباشرة .

٤١ – إِذَا مَا المَلْكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفاً
أَبَيْنَا أَنْ نُقِرَّ الخَسْفَ فِينَا
الذُّلَّ (ن ٢٤)

لا مشاحة الآن فى أن طريقة الشاعر الفنية وميزتها الكبرى هى : إما التجنيس أو التكرار ؛ وذلك جريا وراء تحقيق النغم المتحد ، على نحو يرضى فيه نزعة التأكيد والإصرار على الموقف ، لتثبيت كل ذلك فى أسماع الآخرين فخرا واعتزازا . فأنت تشعر بقيمة هذا التكرار وهو يعاود الوقوع ثانية ههنا : (خسفا / الخسف) . إن الخسف أشد إيلاما وامتهانا من الذل ؛ إنه استعباد وتسخير للآخرين ؛ وهو إذ يصم الناس كلَّ الناس بذلك – يأباه أشد الإباء ؛ وتكراره حتمى لأنه يرفض ذلك إطلاقا . لقد أبدلت الخسف بـ (الذل) ، ولم يراع الراوية أو الناسخ أثرها عند الشاعر ، وقيمتها بالنسبة إليه .

٤٢ – مَلَأْنَا البَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا
وَنَحْنُ البَحْرُ نَمْلَؤُهُ سَفِينَا
وَعَرْضَ البَحْرِ وَمَاءَ البَحْرِ
وَظَهْرَ البَحْرِ (س ٦٧٩ / ٨٣٣) وَمَوْجَ البحر (ل – «سفن»)

تكاد تتشابه هذه المفردات فى معانيها ، ولكن الشاعر يحاول دائما – وكما هو معروف فى المجتمع القبلى – أن يركز على «النحن» ، مظهرا بذلك قوة الجماعة ومكانتها ، ومؤكدا الضمير الجمعى الذى يبرزهم فى كل حال فوق مستوى الآخرين . وفوق ذلك فهناك تقابل بين (البر / البحر) ، على نحو يؤدى إلى توسيع رقعة النفوذ التى يسيطرون عليها ، وإرهاب الآخرين عن طريق عرض القوة ؛ وهو ما تهدف المعلقة إلى تحقيقه وبلوغه .

٤٣ – ولا تتوقف المعلقة عند حد التعبير عن المستوى الجمعى بالضمير (نحن) ؛ فهى تلجأ كثيرا إلى الضمير المتصل (نا) أو (النون) فى مثل قوله :

متى نَعْقِدْ قرينتنا بحبلٍ
نَجُذَّ الحبلَ أو نَقِصِ القرينا
متى نَنْقُلْ إلى قومٍ رَحانا
يكونوا في اللقاء لها طحينا
علينا البيضُ واليَلَبُ اليماني
وأسيافٌ يَقُمْنَ وينحنينا

ومع ذلك ، فقد رويت بعض الأفعال مبنية للمجهول مثل : (نُعْقِدْ / تُعْقَدْ ن ٢٣) ، (نُنْقُلْ / تُنْقَلْ ن ٢٣) . وبما أن الشاعر يعبر تعبيرا جمعياً وهو في غاية تبجحه واستعلائه ، فإنه غير محتاج إلى التخفي والتوارى عن الأنظار ، بل هو طاف على السطح ، يتحدث بملء شدقيه ، معلنا استعداده لأى لقاء منتظر . إنه التحدى للملك من جهة ، وللناس من جهة أخرى ؛ ولذلك فلا خشية أو مواربة ، بل صراحة يعكسها العنف ويسمها بميسمه . وإذن فالرواية الصحيحة لكل ذلك هي البناء للمعلوم وإظهار « النحن » .

٤٤ ــ وقد نجد مثل ذلك التغيير في المفردة الواحدة ، وتظل على ما هي عليه ولا تغير إلا في حركة واحدة ، ولكن ذلك لا يغير في المعنى ولا يؤثر فيه . وربما كان ذلك عائدا إلى كيفية نطق المفردة فيما بعد ، أو إلى التغيير الصوتي أو اللهجي من منطقة إلى أخرى ؛ ومن الصعب القطع بواحدة منها ، مثل :

ونحنُ غداةَ أُوقِدَ في خَزازى
رَفَدْنا فوقَ رَفْدِ الرافدينا

ومثل :
ونحنُ الحابسون بذي أُراطى
تَسُفُّ الجِلَّةُ الخُورُ الدَّرينا

فالمواقع الجغرافية (خُزازى / أراطى) تأتي أحيانا عليها الضم أو الفتح ، أو (خزاز) على أنه علم مذكر (ن ٢٣) ولكن من غير أن يخدش ذلك السمع أو الإحساس ، وإن كان الرجوع إلى المعاجم الجغرافية والأشعار الجاهلية يميل نحو تحبيذ «خزازى» . وهو مسايرة للفتحة ، والفتحة المقدرة على الألف المقصورة في المعلقة .

ومن ذلك أيضا تناوب الكسرة أو الفتحة في مفردة ما بحيث يصعب تفضيل إحداهما على الأخرى ، وإن كان هناك ما يشجع على الأخذ بالأولى أو الثانية ، إما للمعنى أو الإيقاع الصوتي ، مثل :

لَيَسْتَلِبُنَّ أبدانا وبِيضاً
وأسرى في الحديدِ مُقَرَّنينا
بَيضاً (ص ٦٧٦)

فالمفردة (بيضا) رويت بفتح (الباء) وبنصبها ؛ وهذا لا يؤثر على الإيقاع الوزني . والمعنى بالكسر هو السيوف ، وبالفتح هو الدروع ، وكلاهما مقبول ، وإن كان هناك ما يرجح الفتح ؛ لأن حرف المد الطويل (الياء) أكثر انتشارا في القصيدة من الفتح .

وهناك أيضا صيغة الفعل في أزمنته الثلاثة ، بحيث يبدو الواحد منها مستساغا إلى جانب غيره ، مثل :

تهددنا وأوعدنا رُويداً
متى كنا لأمك مَقْتَوينا

فقد روى الفعلان (تهددنا / أوعدنا «توعدنا») بالمضارع والأمر (ن ٢٣) وإن كان الغالب أن فعل الأمر هو المرجح ؛ لأنه يستجيب لطبيعة التحدى التي يعلنها الشاعر من غير تردد .

وعلى الرغم من هذا الإيضاح الذى بيناه ، تظل المعلقة تحمل في طياتها روايات عدة نستطيع عند إخضاعها للمنهج المتبع هنا أن نفترض وجهة قد تكون مقنعة . والمجال متروك للقارىء لكى يرى شدة الاختلاف في الروايات فيها سياق ، مع الإشارة إلى الراجح والمفترض صحته ، دون الدخول في تفصيلات كالسابقة .
يقول عمرو :

١ ــ ألا هُبِّي بصحنِك فاصبحينا
ولا تُبْقِي خُمورَ الأندرينا
جاء في (ل ــ مدر)
ولا تُبْقِي خُمورَ الأمدرينا

ومع أنه من الثابت جغرافيا أن «الأندرينا» قرية بالشام كثيرة الخمر ، وأن الشام كانت تزود الجزيرة بالخمور ، فإن صاحب الرواية الأخيرة يقول : «العرب تسمى القرية المبنية بالطين واللبن المدرة ، وكذلك المدينة الضخمة يقال لها : « المدرة» . وهو تعليل لاستبدال النون بالميم فقط ، وإلا فإن (النون) هي المسيطرة على ألفاظ القصيدة ، يشاركها في ذلك التنوين ، إضافة إلى أن الموقع الجغرافي له شهرته باسمه .

٢ ــ بسُمْرٍ من قنا الخَطِّيِّ لُدْنٍ
ذَوابلَ أو ببيضٍ يختلينا
في (جـ ٤ ص ٦ ــ و ــ ص ٩)
وبيضٍ كالعقائقِ يختلينا

لعقيقة البرق : ما يبقى في السحاب من شعاعه ؛ وهيهات أن يذهب عمرو هذا المذهب ؛ إنه يتناول ما هو مألوف سائغ لديه ، وما هو قريب منه ، ولن يصل به الخيال إلى تشبيه السيوف بالبرق ، فكيف به يشبهها بما تبقى في السحاب من شعاع البرق ؟

٣ ــ وقد هَرَّتْ كلابُ الحيِّ منّا
وشَذَّبْنا قَتادةَ مَنْ يَلينا
وجاء في (ل ــ دهق)
وقد هَتَّتْ كلابُ الحيِّ منّا
أى هربت .

وإن كانت الرواية الأخرى : (كلاب الحى / الجن ٢٢) ، فإن ذلك لن يغير من الأمر شيئا لأن (هفت) تحريف لاغير .
قال أبو ذؤيب :

وَلاَ هَرُّهَا كَلْبِى لِيُبْعِدَ نَفْرَهَا
وَلَوْ نُبِحَتْ بِالشُّكَّاةِ كِلاَبُهَا(٣٩)

وقال جابر بن حنى التغلبى :

وَكَانَ مُنَادِينَا تَهُرُّ كِلاَبُهُ
مَخَافَةَ جَيْشٍ ذِى زُهَاءٍ عَرَمْرَمِ(٤٠)

٤ ـ حُدَيَّا النَّاسِ كُلِّهِمُ جَمِيعاً
مُقَارَعَةً بَنِيهِمْ عَنْ بَنِينَا

وقد جاء الشطر الثانى فى (ل ـ وحدا)

لِنَغْلِبَ فِى الخُطُوبِ الأَوَّلِينَا

وهذا التعليل والتوسل للجمل بالأفعال ضعيف فى المعلقة ، لأنه يأتى بالمصادر والأسماء والأدوات موقعا عليها الحركات : مقارعة .

٥ ـ كَأَنَّ مُتُونَهُنَّ مُتُونُ غُدْرٍ
تُصَفِّقُهَا الرِّيَاحُ إِذَا جَرَيْنَا

جاء فى (ل ـ غرا)

كَأَنَّ مُتُونَهُنَّ مُتُونُ عِدٍّ
تُصَفِّقُهُ الرِّيَاحُ إِذَا غَرِينَا

يقال : غرى العد : برد ماؤه .

ومع أنه من الواضح أن عمرا يفضل الفتح على غيره ، أى (تصفقها) فى مقابل (تصفقه) ، فإن رنين التكرار الذين تحدثه (الراء) فى (غدر) غير موجود فى (عد) . ومن الملحوظ أن الرنين من خصائص المعلقة ، إضافة إلى صورة الجمع فى (غدر) إزاء جمع المتون ، فى حين أنه مفرد فى العد .

وبعد كل هذا النقاش والتفصيل ، هل وصلنا إلى دحض فكرة الأناشيد المتعددة والروايات المختلفة التى مارسها الشاعر نفسه ، وأن المسئولية لا تقع إلا على الرواة وحدهم وليس على الذاكرة وحدها ، بل إن اللغة نفسها تتحمل المسئولية بسبب كثرة مترادفاتها وتداخل لغاتها ؟

لقد بينا أن الشاعر عمرو بن كلثوم كان يعتمد اعتمادا كليا على الجناس اللفظى والحروف القوية التى تناسب جو القصيدة الانفعالى المتوتر مثل (القاف) و (الكاف) ، وكان إلى جانب ذلك يخلق جوا موسيقيا عفويا يعتمد كثيرا على حرف المد للألف والفتحة ، وهو جو محاط بكبرياء الشاعر واستعلائه وانتفاخاته التى لا حدود لها .

وإذا أردنا أن نحقق إمكانية صحة هذا التحليل ، فعلينا أن ننظر فى قول فروة بن مسيك المرادى : (ل ـ طبب) .

فَإِنْ نَغْلِبْ فَغَلاَّبُونَ قِدْماً
وَإِنْ نُغْلَبْ فَغَيْرُ مُغَلَّبِينَا(٤١)
وَإِنْ نُهْزَمْ فَغَيْرُ مُهَزَّمِينَا

فهذا البيت يضاف أحيانا إلى المعلقة (ج ٤١٥) . وإن نظرة فاحصة لهذا البيت لتبين البون الشاسع بين عمرو وفروة . فعمرو يمثل روح المنتصر ، وفروة يمثل روح المهزوم . وليس أدل على ذلك من هذا التمثر فى ترديد الأفعال التى يتجنبها عمرو . فبيت فروة يتفق مع روح الهزيمة التى غمرت قبيلة مراد إثر هزيمتها على يد همدان فى وقعة الرزم(٤٢) . إنه يفترض الغلبة لقومه ويمنيهم بالانتصار ، أما عمرو فلا يتصور هزيمة أبدا ، إنه منتصر أبدا ، يسحق أعداءه ويلحق بهم أشنع الهزائم فى كل وقت وفى أى مكان . ولعلنا نزداد اقتناعا بشخصية عمرو وشخصية معلقته إذا ما التبس علينا كل ذلك بقصيدة لأمية بن أبى الصلت على وزنها وقافيتها ، مطلعها :

عَرَفْتُ الدَّارَ قَدْ أَقْوَتْ سِنِينَا
لِزَيْنَبَ إِذْ تَحُلُّ بِهَا قَطِينَا(٤٣)

فليس من شك أنها وصاحبها نوع مختلف ، وأن عمرا ومعلقته نسيج وحدهما . هذا على الرغم من أن أبياتا فى قصيدة أمية قد جاءت على منوال قصيدة عمرو ، وهى قوله :

وَرِثْنَا المَجْدَ عَنْ كُبْرَى نِزَارٍ
فَأَوْرَثْنَا مَآثِرَنَا البَنِينَا
وَكُنَّا حَيْثُ يَرَوْنَ القَتْلَ مَجْداً
وَشِيباً فِى الحُرُوبِ مُجَرَّبِينَا

وقوله :

تُخَبِّرُكَ القَبَائِلُ مِنْ مَعَدٍّ
إِذَا عُدُّوا سِعَايَةَ أَوَّلِينَا
بِأَنَّا النَّازِلُونَ بِكُلِّ ثَغْرٍ
وَأَنَّا الضَّارِبُونَ إِذَا التَقَيْنَا
وَأَنَّا المَانِعُونَ إِذَا أَرَدْنَا
وَأَنَّا العَاطِفُونَ إِذَا دُعِينَا
وَأَنَّا الحَامِلُونَ إِذَا أَنَاخَتْ
خُطُوبٌ فِى العَشِيرَةِ تَبْتَلِينَا
وَأَنَّا الرَّافِعُونَ عَلَى مَعَدٍّ
أَكُفًّا فِى المَكَارِمِ مَا بَقِينَا

وقوله :

وَأَنَّا الشَّارِبُونَ المَاءَ صَفْواً
وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدِراً وَطِينَا(٤٤)

وسيجد المتأمل فى هذه الأبيات الصنعة الظاهرة عليها ، ومحاولة المتحل أن يقلد أو يقتبس من عمرو . كما يبدو الفرق واضحا بينها وبين قصيدة الراعى النميرى المعارضة لها ، خصوصا فى أبياتها الأخيرة ، حيث نحس بضعف الصوت الفخرى فيها . ففى حين يرتفع صوت عمرو غاضبا مجلجلا ، يتطامن صوت الراعى تطامنا واضحا . ويتبين لنا ذلك فى قول الراعى :

وَرَدْنَ الْمَجْدَ قَبْلَ ابْنَيْ نِزارٍ
لَنَا شَرِبُوا بِهِ خَيْقَ زَوِيسَنا(١٥)

والصورة الاستعارية عند الراعى «وردن المجد» تقابلها الصورة الحقيقية عند عمرو «وردنا الماء» . والمجد عند الراعى يشترك فيه غيرهم معهم ، أما المجد عند عمرو ــ كما عرفنا ــ فخاص بهم وحدهم ، لا يشاركهم فيه أحد وكذلك الماء ــ رمز السيطرة فى الجاهلية ــ تتحكم فيه تغلب وحدها ، أما غيرهم فيشربون « كدراً وطيناً» . ولا شك أن منهجنا الذى طبقناه هنا سيسعفنا من التفريق بين القصيدتين .

كذلك تتضح شخصية عمرو وشخصية معلقته إذا ما عقدنا موازنة بينها ، وبين شخصية الكميت وشخصية قصيدته النونية التى يقول مطلعها :

ألا حُيِّيتِ عَنَّا يَا مَدِينَا
وَهَلْ بَأْسٌ بِقَوْلٍ مُسَلِّمِينَا(١٦)

ولعلنا بعد ذلك نتفق فى أن البيتين اللذين أضيفا إلى المعلقة : مما أضيف إليها من أبيات خارجة عن روح النص وعن روح صاحبه ، فهما بيتان ليسا منها فى شىء ، وهما :

عُقَاراً عُتِّقَتْ مِنْ عَهْدِ نُوحٍ
بِبَطْنِ الدَّنِّ تَبْتَدِلُ السِّنِينَا
يَسُودُ الْمَرْءُ مِنَّا وَهْوَ نَاشٍ
وَإِنْ هُوَ شَابَ سَادَ الْعَالَمِينَا
(ن ١٨)

* روايات المعلقة والرموز المستخدمة لها فى التحليل :

(ت) أبو بكر يحيى بن على بن محمد بن بسطام الشيبانى التبريزى : كتاب شرح القصائد العشر ، تحقيق : شالز جيمز ليال (كلكتا ، مط ، دار الإمارة ١٨٩٤ م) ص ١٠٨ ــ ١٢٤ .

(ن) Th. Nöldeke, Fünf Möallaqāt (Wien 1899) pp. 14-39.

وانظر أيضا : F.E. Johnson, The Seven Poems, (London, Luzac & co. 1894) PP. 130-165.

(ز) أبو عبد الله الحسن بن أحمد بن الحسين : الزوزنى شرح القصائد السبع (بيروت ، دار بيروت ١٩٧٢ م) ص ١١٨ ــ ١٣٥ .

(س) أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات ، تحقيق : أحمد خطاب ، (بغداد ، مط ــ الحكومة ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م) ق ٢ ، ص ٦١٣ ــ ٦٨٣ ، ٧٧١ ــ ٨٣٨ .

(ب) أبو بكر محمد بن قاسم الأنبارى ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، تحقيق : عبد السلام هارون (مصر ، مط ، دار المعارف ط ٢ ، ١٩٨٠ م) . ص ٣٦٩ ــ ٤٢٨ .

(ج) أبو زيد محمد بن الخطاب القرشى ، جمهرة أشعار العرب ، تحقيق : محمد على الهاشمى (الرياض ، مط جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ط أولى ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م ــ ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م) ص ٣٨٧ ــ ٤١٥ .

(و) أبو الحسن أحمد بن فارس : معجم مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام هارون (القاهرة ، الخانجى ط ٣ ــ ١٤٠٢ هـ / ١٩٨١ م)

(ل) ابن منظور ــ اللسان .

** فيما يتعلق بالحروف وصفاتها : انظر :

- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، (مصر ــ مط ــ الفنية الحديثة ط ٤ ١٩٧٢ م) ص ٢٤ ــ ٤١ .
- يوسف الخليفة أبو بكر ، أصوات القرآن ، (الخرطوم ، مكتبة الفكر الإسلامى ط ــ أولى ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٣ م) ص ٥٤ ــ ٥٦ ، ٧٥ ــ ٧٧ ، ٨١ ــ ٨٢ ــ ٨٨ .. الخ .
- أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوى ، (القاهرة ــ مط ــ سجل العرب ط ٢ ١٩٨٢ م . ص ١٦٧ ــ ٢٧٩ .
- كمال إبراهيم بدرى ، علم اللغة المبرمج ، (الرياض ، مط ــ جامعة الملك سعود ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م) ، ص ١١١ ــ ١٢٣ .

الهوامش

١ – ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، تر: إبراهيم الكيلاني، (تونس، مط – مصنع الكتاب، ط – أولى ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦ م، ص ١٩٤ – ١٩٥.

٢ – M. Zwettler, The Oral Tradition, Ohio, Ohio Univ. Press 1972, p. 194.

٣ – M. Zwettler, «Classical Arabic Poetry Between Folk and Oral Tradition, Journal of the American Oriental Society, No. 96 (1976) p. 212.

٤ – أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، الاشتقاق، تحقيق: عبد السلام هارون. (مصر – مط – السنة المحمدية ١٣٧٨ هـ / ١٩٥٨م)، ص ٣٣٩.

٥ – أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح، تحقيق: علي محمد البجاوي، (مصر، مط – لجنة البيان العربي ١٩٦٥ م) ص ٥٥٣.

٦ – القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص ٢١٨.

٧ – المصدر نفسه، ص ٢٠٨، ص ٢١٠.

٨ – أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر (مصر – دار المعارف ١٩٦٦ م) ص ١٩٠، ٢٦٣.

٩ – إبراهيم بن محمد البيهقي، المحاسن والمساوىء، (بيروت – دار صادر ١٣٩٠ هـ / ١٩٧٠ م) ص ٤٢٧.

١٠ – محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر (مصر – دار المعارف للطباعة والنشر ١٩٥٢ م) ص ١٢٧.

١١ – المرزباني، معجم الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج. (القاهرة، مط، عيسى البابي الحلبي ١٣٧٩ هـ / ١٩٦٠ م)، ص ٧

١٢ – M.Zwettler, The Oral ... p. 195

١٣ – M.C. Bateson, Structural Continuity in Poetry: A Linguistic Study in Five Preislamic Arabic Odes. paris and the Hague, Mouton, 1970.

١٤ – K. Abu-Deep, Towards a Structural Analysis of Pre-islamic Poetry (1): The Key Poem. International Journal of Middle East Studies, No. 6 (1975) pp. 148-184. Towards a Structural Analysis of pre-Islamic Poetry, (11), The Eros Vision, Edebiyat, No. 1 (1976) PP. 3-69.

ومع ذلك فإن دراسته المتأخرة لقصيدة عمرو مختلفة تمام الاختلاف عن دراستنا هنا: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، (مصر، مط – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ م) ص ٦١٥ – ٦٢٩.

١٥ – Zwettler, The Oral... PP. 52- 35, 75-26, 234- 262.

١٦ – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، جـ ١ ص ٢٣٤ – ٢٣٥.

١٧ – المرزباني، الموشح، ص ١١٠ – ١١١

بل إن ابن دريد يجعل إنشاد قصيدة الحارث بن حلزة ليس بين يدي عمرو بن هند بل بين يدي المنذر بن ماء السماء. الاشتقاق ص ٣٤٠.

١٨ – هبة الله أبو البقاء المزيدي، المناقب المزيدية، مخطوطة المتحف البريطاني رقم Add 23, 296 الورقات ٢٨، ١٢٥ ب.

١٩ – التبريزي: كتاب شرح القصائد العشر ص ١٠٨.

٢٠ – فلقد أشير فيما أشير إليه من دواعي العداوة والبغضاء بين الاثنين أن عمرو بن كلثوم رفع يده فلطم حُجر بن خالد بين يدي الملك، فغضب الملك وقام ابن كلثوم، فلما كان الليل أقبل حجر حتى دخل على عمرو بن كلثوم قبته فلطمه فنادى آل تغلب. ويصف الرواية وضعا شبيها بوضع الفضاض تغلب على هجوم الملك حين قال: «والله مازالت الخيل تثوب حتى ظننت أن الأرض كلها خيل» ثم يقول: «فلما كان آخر ذلك إذا مناد ينادي فوق قصر الملك: يا حجر بن خالد، أتاك جاره»، وتتبين كراهية عمرو بن هند لعمرو بن كلثوم بعد أن أجار حجرا وقال له: «اقتلت الرجل»، فأجابه حجر بل لطمته. فقال عمرو له: «أف لك». انظر التبريزي: ص ٢٥٨، كتاب أشعار الحماسة، تحقيق: جورج ولهلم فريتاغ (بن ١٨٢٨).

وانظر هجاء عمرو بن كلثوم المرير لعمرو بن هند وتهديده الشديد له: عمرو ابن كلثوم، تحقيق: فريتس كرنكو، مجلة المشرق س ٢٠ ع ٧ تموز ١٩٢٢ م. ص ٥٩٤ – ٥٩٥.

٢١ – المزيدي، المناقب ... ورقة ١٢٥ أ.

٢٢ – المصدر نفسه، ورقة ٢٨ أ.

٢٣ – مصطفى الغلاييني، رجال المعلقات العشر، (بيروت المكتبة العصرية ط – ٢) ص ١٩٧.

٢٤ – القرشي، الجمهرة، ج ١. ص ٢٠٩.

٢٥ – سيد بن علي المرصفي، رغبة الأمل، (مصر مط النهضة، ط أولى ١٣٤٦ هـ / ١٩٢٧ م) جـ ٢ ص ١٧٦.

٢٦ – Mohamed Al-Nowaihi, A Riapraisal of the Relation between Form and Content in Classical Arabic Poetry, Attidei Terzo Congresso du Studi Arabi e Islamic (Ravello, 1966) (Naples, 1967) PP. 519-40.

وانظر أيضا كتابه: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه. القاهرة – مط – الدار القومية ١٩٦٦ م) جـ ٢.

٢٧ – يوسف اليوسف، بحوث في المعلقات (دمشق، مط .. وزارة الثقافة ١٩٧٨) ص ٢٥٩

٢٨ – ديوان الأعشى، تحقيق، محمد حسين (مصر، مط، النموذجية ١٩٥٠) ص ٥٥

٢٩ – أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري الحماسة تحقيق لويس شيخو (بيروت، مط – دار الكتاب العربي ط ٢ ١٣٨٧ / ١٩٦٧ م) ص ٨٧

٣٠ – الزَّبيدي: التاج، «بلط».

٣١ – ديوان جرير: تحقيق إيليا حاوي (بيروت – دار الكتاب اللبناني ط أولى ١٩٨٢ م) ص ٦٧٦.

٣٢ – أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي: الأمالي، بيروت، دار الآفاق الجديدة جـ ٢ – ص ١٣٣، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠ م.

٣٣ – شرح ديوان عنترة بن شداد: تحقيق. عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي، القاهرة مط – شركة فن الطباعة ب ت، ص ١٧٣

٣٤ – ديوان عمرو بن كلثوم، ص ٥٥٩.

٣٥ – أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري، شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج ومحمود محمد شاكر (مصر – مط – المدني ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥ م) ج ٣، ص ١٢١٢.

٣٦ – القرآن الكريم سورة (ص) آية رقم ٣٨. كما وردت الآية نفسها في سورة (إبراهيم) آية رقم ٤٩.

٣٧ـ السكري ، شرح أشعار الهذليين جـ ٢ ، ص ٨١٥ .

وقال مليح :

تلاحى بأجزاع الطحى كأنه
تكبك أسارى فك عنه السلاسل

المصدر نفسه ، جـ ٣ ، ص ١٠٦١ .

٣٨ـ ديوان أبي قيس صيفي بن الأسلت ، تحقيق . حسن محمد باجودة (مصر مط . السنة المحمدية ١٣٩١ / ١٩٧٣م) ص ٧٤ .

وقال قيس بن الخطيم :

ألا أبلغا عنا الخزرجي رسالة
رسالة حق لست فيها مفندا

ديوان قيس بن الخطيم ، تحقيق : ناصر الدين الأسد (بيروت ، دار صادر . ط ٢ ، ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٧م) ص ٢١٦ .

٣٩ ـ السكري ، شرح أشعار الهذليين ، جـ ١ ، ص ٥٥ .

٤٠ ـ أبو العباس المفضل بن محمد الضبي ، المفضليات ، تحقيق : كارلوس يعقوب لايل (بيروت ـ مط ـ الآباء اليسوعيين ١٩٢٠ م) . ص ٤٤١ .

٤١ ـ أبوجعفر محمد بن جرير الطبري ، تاريخ الرسل والملوك ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم (مصر ـ دار المعارف ١٩٦٢ م) جـ ٣ ، ص ١٣٥ .

٤٢ ـ المصدر نفسه . ص ١٣٤ ـ ١٣٥ .

٤٣ ـ ديوان أمية بن أبي الصلت ، تحقيق : بشير يموت (بيروت ـ مط ـ الوطنية ، ط . أولى ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٤م) . ص ٦٦ .

٤٤ ـ المصدر نفسه ، ص ٦٦ ـ ٦٨ .

٤٥ ـ ديوان الراعي النميري ـ تحقيق : راينهرت فايبرت (فيسبادن ، فرانس شتاينرا ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٠م) . ص ٢٧٢ ـ ٢٧٦ .

٤٦ ـ ديوان الكميت الأسدي ، تحقيق : داود سلوم (النجف ، مط ، النعمان ١٩٦٩ م) ج ٢ ، ص ١١٤ ، وانظر ص ١٠٩ ـ ١٣٤ .

وانظر : ديوان ابن الدمينة ، تحقيق : أحمد راتب النفاخ (مصر ـ مط المدني ١٣٧٩هـ) ص ١٥٠ ـ ١٥٩ .

ومن الروايات الفاسدة للقصيدة رواية الإبشيهي :

تراك ، إذا دخلت على خلاء
قد امنت عيونُ الكاشحينا

بنهدٍ مثلُ حق العاج حسنا
حصيناً من أكفّ اللامسينا

شهاب الدين بن محمد الإبشيهي « المستطرف في كل فن مستظرف (مصر ، مط ـ مصطفى البابي الحلبي ط ـ الأخيرة ١٣٧١ هـ ١٩٥٢) جـ ٢ ص ٢٣ .

ومما لا يتفق مع طبيعة المعلقة ولا طبيعة صاحبها ما نسب إليه من قوله :

كأنَّ ألبتك نكهتُهُ بخيمها
ويسخ قرنفل والياسمينا

الزبيدي ، التاج : « قرنفل » .

